



DIPUTACIÓ DE
VALÈNCIA

2



FRIEDRICH VON SCHILLER

SEIS POEMAS "FILOSÓFICOS"
y CUATRO TEXTOS SOBRE
LA DRAMATURGIA Y LA TRAGEDIA

MuVIM

FRIEDRICH VON SCHILLER

SEIS POEMAS "FILOSÓFICOS"
y
CUATRO TEXTOS SOBRE
LA DRAMATURGIA Y LA TRAGEDIA

FRIEDRICH VON SCHILLER

SEIS POEMAS "FILOSÓFICOS"
y
CUATRO TEXTOS SOBRE
LA DRAMATURGIA Y LA TRAGEDIA

Introducción de
Romà de la Calle

Traducción de
Martín Zubiría y Josep Monter

Congreso bicentenario de F. Schiller
17-19 de octubre de 2005

MuVIM
Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat



Año 2005

Col·lecció Biblioteca: 2

FRIEDRICH VON SCHILLER. SEIS POEMAS "FILOSÓFICOS" Y CUATRO TEXTOS SOBRE LA DRAMATURGIA Y LA TRAGEDIA

Introducció: Romà de la Calle

Coordinació de l'edició: Ricard Triviño

Assessoria biblliogràfica: Anna Reig

Imágenes: (1) Portada: Friedrich Schiller en su estudio. (Geschichte der deutschen Literaturen); (2) Parte primera: Schiller y Streicher en Oggersheim según un grabado del siglo XIX (Schiller-National-Museum, Marbach am Neckar); (3) Parte segunda: Teatro nacional de Mannheim según un grabado a partir de un dibujo de J.F.v. Schlichten (Schiller-National-Museum, Marbach am Neckar); (4) Apéndice: Silueta de Schiller (Schiller-National-Museum, Marbach am Neckar).

ISBN: 84 - 7795 - 391 - 0 Dipòsit Legal: V - 3949 - 2005

Arts Gràfiques J. Aguilar, S.L. - Benicadell, 16 - Tel. 963 494 430

ÍNDICE

PARTE PRIMERA
Seis poemas "filosóficos"

PARTE SEGUNDA
Cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia

APÉNDICE

INTRODUCCIÓN
A manera de reflexión previa.

"De los sapientes lo más sabio, de los elementes la clemencia,
la fuerza de los fuertes, de los nobles la gracia,
en una imagen lo enlazasteis
y en una gloria lo ordenasteis".

F. Schiller, *Los artistas*.

-I-

La reestructuración del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), dentro del programa consensuado por el nuevo equipo directivo, suponía atender muy especialmente al doble significado del término "ilustración", por un lado, como movimiento filosófico del Siglo de las Luces y, por otro, como resultado plástico del proceso representativo, ejercitado por el ilustrador.

Así, moviéndose conscientemente entre el mundo de los "ilustrados" y el de los "ilustradores", el MuVIM, como Museo de las Ideas, quería investigar y exponer algunos de los hitos históricos más destacados de ese enlace entre el siglo XVIII y el XXI, pero también debía atender a sus herederos ilustrados, a sus posteriores representantes en esa zigzagueante historia de las ideas y de las manifestaciones artísticas, tan estrechamente vinculadas ambas historias –la de la filosofía y la de la estética– con el desarrollo de los medios y de las modalidades de las comunicaciones modernas y contemporáneas.

Por supuesto que nos interesaban las ideas, los sentimientos, las sensaciones, las actitudes o los valores, como ámbitos donde se estructura y conjuga la realidad humana, pero también nos preo-

cupaban sumamente los modos, las estrategias y las técnicas de su comunicación. La evolución de las ideas ilustradas y sus transformaciones hacia "las modernidades" (así, en plural) pasan, pues, no sólo por las cruciales aventuras de la imprenta y sus desarrollos posteriores, sino también –y mucho– por las de los otros medios de comunicación.

De este modo, diseño, publicidad, fotografía, cine, informática y otras altas tecnologías son hoy los medios a los que nuestra sociedad recurre habitualmente para la transmisión de esas ideas, sentimientos, sensaciones, actitudes y valores, que aglutinan nuestra existencia cotidiana. Por ese creciente interés intercultural que realmente conllevan son –para nosotros– obligados objetos de reflexión y tematización museística.

Atender, pues, a la historia de las ideas y a la historia de esos medios de comunicación, en el arco cronológico, entre la Ilustración y la Modernidad, se ha convertido, definitivamente, en el eje crucial del programa y en el objetivo básico del funcionamiento y de las expectativas presentes y futuras del Museo valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.

Es desde esa doble perspectiva como nos hemos marcado algunas de las metas prioritarias, ineludibles de cara al fundamental intercambio, que nos hemos propuesto mantener entre el museo, la universidad y la sociedad, es decir entre la investigación y la divulgación, entre la actividad expositiva de su programación y la necesaria reflexión que paralelamente propiciamos.

-II-

Por eso mismo, la primera tarea de la nueva etapa se materializó, por nuestra parte, en la inauguración inmediata de la Biblioteca especializada del MuVIM así como en la celebración del Congreso sobre I. Kant, ambos hechos programados hace justamente un año, en el otoño del 2004. Luego vendrían otras aventuras y esfuerzos

colectivos, destinados –como hemos indicado– al estudio de los medios de comunicación y de su historia, en cuanto palancas efectivas de la modernidad. Así, la fotografía, la ilustración gráfica, el diseño publicitario y/o el cine merecieron diversas y relevantes exposiciones y jornadas de estudio, sin por ello olvidar la conveniente revisión de alguna de las facetas propias de nuestros "ilustrados del siglo XX", como por ejemplo la figura de Joan Fuster.

Justamente nuestro pacto con el Decanato de la Facultat Filosofía, para celebrar anual y conjuntamente un Congreso en el MuVIM, sobre una figura filosófica internacional, tras la exitosa experiencia kantiana ya citada, nos ha conducido ahora a la convocatoria del Congreso sobre Friedrich Schiller, con motivo de su actual bicentenario. Anunciada la iniciativa, desde hace un año, tanto el prof. Manuel Vázquez, en su calidad de Decano de la Facultad de Filosofía, como el Director del MuVIM acordamos delegar, en esta ocasión, la coordinación científica de las jornadas de estudio dedicadas a la figura de Friedrich Schiller a dos especialistas de la propia Facultad, los profesores Faustino Oncina y Manuel Ramos, del Departamento de Filosofía y Estética y Teoría del Arte, para que iniciaran las gestiones de su planificación, mientras se iban poniendo asimismo las bases técnicas y económicas de su realización, desde el Decanato y desde el Museo, contando asimismo con la ya consolidada participación de la Obra Social y Cultural de la CAM en estas convocatorias filosóficas.

En este marco de cuestiones, como oportuna tarjeta de visita –a la vez invitación y recuerdo, en equilibrada simultaneidad– pensamos en la oportunidad de preparar la edición del presente volumen, adscribiéndolo a la colección "Biblioteca" del MuVIM, para entregarlo conmemorativamente a los asistentes inscritos a dichas sesiones de trabajo. Todo ello, por supuesto, al margen de la posterior edición de las actas del Congreso sobre Schiller, de las que se encargará el Servei de Publicacions de la Universitat de València-Estudi General, gracias al correspondiente convenio, establecido al respecto en su momento, igual que ha sucedido ya con las jornadas dedicadas al bicentenario de Kant.

Esta idea editora venía a dar una vuelta de tuerca más a nuestra actividad museística, vinculada siempre, de manera tan estrecha, al desarrollo del patrimonio inmaterial ya que, como "museo de las ideas", el MuVIM ha creado sus propias colecciones de libros, con el fin de satisfacer sus inquietudes y metas bibliográficas e investigadoras.

Así pues, comunicamos nuestro proyecto de edición a los coordinadores del Congreso sobre Schiller, los profesores de la Facultat de Filosofia de la Universitat de València, Faustino Oncina y Manuel Ramos, para contar con su colaboración y dar conjuntamente la forma aconsejable a la publicación. Dichos profesores supieron acogerlo, desde un principio, como parte de las iniciativas del propio Congreso. Así surgió la propuesta de la actual estructura del libro, atendiendo tanto a la vertiente ensayística como a la faceta poética, propias de la polifacética figura de F. Schiller. Ambas actividades han sido consideradas fundamentales, desde la perspectiva estético-filosófica que históricamente las cobija.

De inmediato los coordinadores nos aconsejaron la conveniencia de contar con la colaboración del destacado especialista y profesor Martín Zubiría, de la Universidad argentina de Cuyo, quien eligió *seis poemas filosóficos* para traducirlos al castellano, anotarlos e incluirlos en esta selección conmemorativa. Los poemas seleccionados son: "Los dioses de Grecia" (segunda versión de 1800), "Los artistas", (1789) "Los ideales" (1795), "El ideal y la vida" (versión definitiva de 1800), "El poder del canto" y "A Goethe". En su introducción, titulada, "La versión rítmica de unos poemas de Schiller" nos explica puntualmente el profesor M. Zubiría las claves de su excelente trabajo.

Por otro lado, el propio Faustino Oncina pensó en la selección de *cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, con el fin de que facilitaran un bloque temático de cuestiones para introducirlo oportunamente en el volumen presente. Tales textos son: "Anuncio de la Talía renana" (Ankündigung der Rheinischen Thalia) (1784-1785), "¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen tea-

tro permanente?" (1785) –más conocido por el título que recibió con posterioridad, "El escenario teatral considerado como institución moral"–, "Sobre la razón del deleite en los temas trágicos" (1791), "Sobre el arte trágico" (1791). La traducción castellana de este conjunto de artículos ha corrido a cargo de Josep Monter, especialista del propio MuVIM. En el estudio introductorio de Faustino Oncina "La utopía estética de Schiller y las aporías de la República de las Letras" también se ponen las bases explicativas necesarias para el lector de este conjunto de textos.

El responsable de las ediciones del MuVIM, Ricard Triviño y el coordinador interior del Congreso de Schiller, nombrado por parte del Museo, prof. Vicent Flor, junto con el equipo de la Biblioteca, dirigido por Anna Reig, han debido agilizar, al máximo, el cuidado de sus gestiones para la publicación del volumen, para la corrección de pruebas y el diseño y maquetación del ejemplar, dentro de los plazos mínimos planificados, así como para el intercambio posterior de publicaciones y distribución de edición conmemorativa del Congreso de Schiller, dentro de nuestra preocupación por el mundo histórico de la Ilustración, que, como hemos indicado, constituye una parte relevante de nuestra tarea museística.

A este trabajo en equipo, de traductores, editores y gestores, que ha hecho posible esta compartida aventura editorial, una vez más, quisiéramos agradecer, desde el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, su estrecha y eficaz colaboración, así como también deseamos aprovechar la oportunidad de mostrar nuestro agradecimiento a cuantas personas y entidades han propiciado, desde un principio, y han aportado su respaldo o participado directamente en la celebración del Congreso –a través de la Facultat de Filosofia de la Universitat de València y del MuVIM– motivado por la celebración del bicentenario de Friedrich Schiller.

De manera muy especial, es justo subrayar la comprensión que de nuestros objetivos renovadores, como Museo, ha mostrado, en todo momento, el Servicio de Cultura de la Diputación de Valencia,

dirigido por Vicent Ferrer, que siempre los ha sostenido decidida y activamente. Asimismo a la Caja de Ahorros del Mediterráneo (en la persona de Vicent Botella) debemos dedicar unas palabras de gratitud por su generosidad, al colaborar económicamente en el desarrollo de estas actividades del MuVIM, en torno al bicentenario de Schiller. También al Decanato de la Facultat de Filosofia, por continuar ejercitando aquel pacto anual de conexión filosófica con el MuVIM; y a los coordinadores científicos del Congreso y guías efectivos de este volumen, Profesores. Faustino Oncina y Manuel Ramos y por su entrega y sostenido entusiasmo en la planificación y desarrollo del proyecto, junto a Martín Zubiría y Josep Monter.

Sin esa compartida y reactivada responsabilidad de todos ellos, auténtico trabajo en equipo, los resultados no serían ciertamente los mismos.

Valencia, octubre de 2005.

Romá de la Calle
Director del MuVIM

Parte Primera
SEIS POEMAS "FILOSÓFICOS"



Schiller y Streicher en Oggersheim.
Grabado del siglo XIX

SOBRE LA VERSIÓN *RÍTMICA* DE UNOS POEMAS DE SCHILLER

Cuando asumimos la tarea de traducir los poemas destinados al volumen que el lector tiene ahora entre sus manos, pensamos que no debíamos apartarnos del criterio ya expuesto en el prefacio a nuestra "Breve antología lírica"[1]: el de hacer que los versos del original se correspondan con otros tantos *versos* en la versión castellana. Si bien los de Schiller tienen ritmo y rima –salvo en el caso de las formas clásicas, tales como la elegía y el epigrama, donde la rima constituye un fenómeno raro–, conscientes de las enormes y acaso insuperables dificultades que implica querer mantener la rima sin proceder frente al original con ciertas libertades difíciles de tolerar, sobre todo tratándose de textos como los de Schiller, donde la música está lejos de ser lo *único* que cuenta, quisimos que nuestra traducción se presentase ataviada, cuando menos, tal como aquí lo hace, con el ropaje secular del ritmo.

El lector puede contar, por ende, con que las líneas de las páginas bilingües que siguen son, *también* en el caso de la traducción,

---

[1] J. W. v Goethe, W. v. Humboldt, J. Burckhardt, *Escritos sobre Schiller, seguidos de una Breve Antología Lírica*, ed. Hiperión, Madrid, 2003/2004.

versos y no prosa monda y lironda disfrazada de verso por el mero artificio de la disposición tipográfica de las palabras sobre la hoja impresa.

Ello es que la traducción, para poder entregarse a la faena, tan grata cuanto laboriosa, de forjar versos con un ritmo uniforme –o variable, pero según un número *limitado* de esquemas métricos–, también requiere una cierta forma de libertad. Sólo que, en este caso, no frente al original, sino, precisamente por amor a él, frente a la vieja tiranía del lenguaje cotidiano, que no es sino la de la costumbre; aquélla por la que el hombre va estrechando, en un círculo de corto radio, la paleta de sus posibilidades expresivas.

Cuando se trata de un poeta como Schiller, lo menos que ha de saber el lector, es que se halla ante un autor de la segunda mitad siglo XVIII, época donde no se escribía –ni la poesía ni la prosa– del modo en que hoy se lo hace. Y ante un autor, además, que si es considerado como un vate "olímpico" en el mundo de las letras alemanas, y universales, ello obedece no sólo a la singular riqueza, humanidad y elevación de sus *ideas*, sino también a la maestría con que ha sabido resonar *todas* las cuerdas del idioma en que vino a nacer y que su espíritu tuvo por morada. De allí que un lector alemán de nuestros días, con una cultura media, no pueda por menos de experimentar cierta extrañeza al leer la poesía de Schiller y hallarse de pronto ante vocablos, formas verbales, giros de dicción, figuras y elementos estilísticos con los que, por haber caído en desuso, no está por cierto familiarizado. ¿Qué razón podría haber para que el lector hispanohablante de la obra poética de Schiller se viese dispensado de una experiencia semejante?

Creemos que una traducción de este género de textos –y, en rigor, la de toda obra que pertenezca al patrimonio común de nuestra civilización– no sólo no puede, sino que tampoco *debe*, por la doble fidelidad a que está obligada: la del sentido y la de la belleza, aplanar las dificultades propias del original y presentar un texto "cómodo", esto es, fácilmente comprensible "para el hombre de hoy", como suele decirse. En lugar de ello, nuestra traducción pre-

fiere invitar al "hombre de hoy" a que repare en el carácter en cierto sentido venerable de estos poemas, que no es bueno ni prudente "facilitar", y a los que sólo es posible acercarse mediante una lectura lenta y meditada, con un diccionario cerca y hasta con un lápiz en la mano. Sobre todo porque persiguen un fin más alto que el de hacer resonar, líricamente, tal o cual emoción. En rigor de verdad, el lector que esta traducción se lisonjea de poder hallar, es aquel que se determina no por los límites proteicos de un "hoy" indiferente, sino por lo genuino del *interés* que lo mueve a ingresar en el mundo poético de Schiller.

Para poder *reflejar* de manera condigna en el bruñido espejo de nuestra lengua los poemas seleccionados, hemos apelado a los recursos estilísticos de que ella también dispone y que todo lector conoce por las obras de *nuestros* propios clásicos: nos referimos sobre todo al hipérbato, esto es, a la alteración del orden de las palabras considerado normal según la sintaxis regular, y al uso del pronombre enclítico.

En el caso de poemas polimétricos, como "Los artistas" y "El ideal y la vida", donde aparecen versos con una extensión superior a la del alejandrino, hemos señalado con un signo tipográfico (') las cesuras o pausas rítmicas que permiten articular el verso en dos o más series rítmicas autónomas que, por no ser iguales, no convendría llamar "hemistiquios".[2] En este punto ha de ser oportuno subrayar que el valor propio de la coma (,) es el de una pausa *sintáctica* y que la misma *no siempre* –ello depende de la índole particular de cada verso–, posee, a la vez, una función rítmica. Siempre cabe, de todas maneras, la posibilidad de diferenciar las pausas, también las rítmicas y las sintácticas, y de hacerlas valer. Hay un *graviter* y un *leviter insistere*, como bien lo enseña Quintiliano[3], y el arte de la lectura en voz alta de los textos poéticos encuentra aquí una materia digna del más cuidadoso ejercicio.

---

[2] Cf. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, trad. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973; en particular el apartado sobre las "clases de cesura" (pág. 32).

[3] *Inst.* 9, 4, 67s. Véase al respecto H. Drexler, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967, 17ss.

En términos generales nos parece que, dada la peculiar *economía* de las lenguas de flexión, un verso alemán reclama, para poder ser traducido rítmicamente a nuestra lengua, un verso castellano cuya extensión sea superior a la de aquél en dos o tres sílabas. Así por ejemplo, en nuestra versión, la mayor parte de los decasílabos de "Los dioses de Grecia" pudo verterse en dodecasílabos;[4] los eneasílabos de "El poder del canto" y "Los ideales", en endecasílabos, y los endecasílabos de "A Goethe" en alejandrinos. En cuanto a los otros dos poemas, "Los artistas" y "El ideal y la vida", siendo ambos polimétricos, como dijimos, así también los hemos traducido, sirviéndonos libremente de versos de diferentes, si bien la base ritmica fundamental de los mismos es el endecasílabo, razón por la que los acentos caen, en la mayor parte de los casos, en las sílabas pares de cada verso, o de cada serie rítmica.

Los entendidos en materia de versificación española saben bien que, dentro de cada una de las clases de versos regulares mencionados: el endecasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, hay varias especies claramente diferenciadas entre sí por la disposición de los acentos respectivos. A propósito de lo cual debemos advertir que, no obstante los intentos por tratar de atenernos a una sola especie en cada caso, tuvimos que resignarnos a adoptar una postura ecléctica para no alejarnos indebidamente del original.

Hemos añadido a la traducción, realizada a partir de la edición de G. Fricke y G. Göpfert,[5] algunas pocas notas indispensables que no pretenden tocar el pensamiento o el contenido de los poemas. En cuanto a esto último, que es, después de todo, lo que en primer término cuenta –tanto más si se trata de poemas "filo-

---

[4] Allí donde no pudimos verter tal o cual verso en el molde del dodecasílabo, apelamos a un verso de arte mayor más extenso, cuyos dos miembros principales se destacan fácilmente por el signo tipográfico a que nos referíamos más arriba.

[5] Schiller, *Sämtliche Werke*, Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert in Verbind. mit Herbert Stubenrauch, 5 Bde., 8. Aufl., Munich 1987.

sóficos" como los aquí reunidos–, el espacio previsto para esta advertencia preliminar nos obliga a reservar para otro lugar los comentarios del caso.[6]

El Challao, Mendoza, Julio de 2005.

Martín Zubiría

[6] La versión original alemana de los poemas se puede consultar en el Apéndice.

-I-

Los dioses de Grecia[7]

Cuando el mundo bello regíais aún,
y hacia la alegría, sin sombra de esfuerzo
dichosas estirpes guiabais aún,
seres del país de la fábula bellos,
¡ay!, cuando brillaba vuestro oficio aún, ‘ el del regocijo,
qué distinto entonces todo, ‘ qué distinto era,
cuando las coronas ornaban tus templos,
¡Venus de Amatunte!

---

[7] La aparición de la primera versión de este poema, en el *Teutschen Merkur* editado por Wieland, en marzo de 1788, un año antes de la Revolución Francesa, provocó una encendida polémica por parte de quienes vieron en él, sobre todo, una crítica a la concepción cristiana del mundo. El poema, considerado como un verdadero hito en el desarrollo espiritual de Schiller, en cuanto tránsito de la lírica juvenil al "estilo clásico" de la madurez del poeta, fue más tarde reelaborado y así apareció, en la Primera Parte de sus *Poesías*, editadas en 1800, una segunda versión, que es la traducida por nosotros, donde el lamento por el ocaso definitivo de la "humanidad" griega aparece ahora transformado en una posibilidad superior de volver, mediante la poesía, al reino de la belleza. Dentro de la rica literatura existente acerca del poema que nos ocupa, véase la lúcida y bien fundada "defensa" de esta segunda versión por parte de W. Frühwald, "Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht 'Die Götter Griechenlandes'", en: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-gesellschaft* 13 (1969), 251-271.

Cuando el velo mágico de la poesía
gracioso ceñía aún la verdad,
vital plenitud entonces ' la creación manaba
y eso se sentía que jamás se siente.
A fin de estrecharla de amor sobre el pecho,
superior nobleza dióse a la natura.
Mostrábale todo a la vista iniciada,
todo, ' la huella de un dios.

Donde ahora sólo –dicen nuestros sabios–,
de fuego una bola inanimada gira,
entonces su carro guiaba, de oro,
Helio con serena majestad.
Poblaban oréades estas alturas,
moraba en el árbol aquél una dríade,
de urnas de náyades siempre hechiceras
brotaba del río la plateada espuma.

Volvióse aquel lauro una vez por ayuda,[8]
calla en esta piedra la hija de Tántalo,[9]
suena en el cañal de Siringa la queja,[10]
y el dolor de Filomela en este bosque.[11]
Recogió las lágrimas aquel arroyo
que por Persefone derramó Deméter,[12]
y desde esta loma llamó Citerea
¡ay, en vano!, ' al amigo bello.[13]

---

[8] Dafne, convertida en laurel, al huir de Apolo.

[9] Níobe, castigada así por vanagloriarse de sus muchos hijos ante Leto, madre de Apolo y Artemis.

[10] Transformada en una mata de cañas o de carrizos logró salvarse la ninfa Siringa al huir de Pan.

[11] Schiller se atiene a la versión más difundida del mito de Tereo, Procne y Filomela (cf. Ov. *Met.* VI, 424-674), según la cual esta última, y no su hermana Procne, fue convertida por Zeus en ruiseñor, para llorar de ese modo eternamente la muerte de su hijo Itis.

[12] Valiéndonos de una licencia rítmica tan antigua como la poesía misma escribimos Persefone, sin acento, como un nombre llano.

[13] Adonis, a quien Afrodita amaba, muerto durante una cacería por un jabalí.

Entonces de Deucalión hasta la estirpe
aún descendían los hijos del cielo;
para conquistar de Pirro la hija bella
el hijo de Leto el cayado empuñó.[14]
Entre hombres y dioses y héroes también
un vínculo bello Amor anudó,
mortales y dioses y héroes también
allá en Amatunte homenaje rendían.

El rigor sombrío y la renuncia triste
de vuestro festivo oficio se apartaron,
todo corazón latir feliz debía
pues el Feliz era de vuestro linaje.
Sagrado era entonces tan sólo lo Bello,
por dicha ninguna turbábase el dios,
donde la Camena[15] de casto rubor,
donde ' la gracia imperaba.

Vuestros templos como palacios reían,
de los héroes os glorificaba el juego
del Istmo[16] en las fiestas ricas en coronas.
Y en pos de la meta los carros volaban.
Con arte trenzadas, inspiradas danzas
en torno giraban al suntuoso altar.
Coronas de triunfo os ornaban las sienes
y vuestro oloroso cabello diademas.

De quienes agitan el tirso con brío ' el ¡evohé!
y de las panteras el tiro soberbio,
al gran portador anunciaban del gozo,
brincando delante van Sátiro y Fauno,

---

[14] Apolo, hijo de Leto, sirvió como pastor, durante un año, al rey tesalio Admeto.
[15] La Musa.
[16] El de Corinto, donde, en honor de Poseidón, se celebraban las fiestas llamadas "Ístmicas", cuyos campeones fueron cantados por Píndaro.

le saltan en torno furiosas bacantes,
sus danzas alaban el vino del dios,
y del tabernero las pardas mejillas
al jarro ' invitan alegres.

Entonces ningún espantable esqueleto
de aquel que agoniza, ante el lecho venía. ' Un beso
del labio acogía el aliento postrero
y un genio la luz de su antorcha apagaba.
La misma balanza severa del Orco
de una mortal sosteníala el nieto
y el apasionado lamento del Tracio[17]
tocó a las Erinias.

A encontrar volvía la sombra dichosa
en los bosques del Elíseo sus deleites,
a su fiel consorte el amor fiel hallaba
y el auriga su camino,
de Lino[18] en la farsa los cantos resuenan,
Admeto se entrega a los brazos de Alcestis,
Orestes de nuevo a su amigo conoce,[19]
y sus ' flechas Filoctetes.

Premios superiores ' al atleta entonces fortalecían
por la senda áspera de la virtud,
soberbios autores de grandes hazañas
alzábanse hasta los bienaventurados,
ante el que los muertos para sí reclama[20]
cedía la turba de los dioses, queda,
por entre las olas guían al piloto
del Olimpo ' el par de Gemelos.[21]

---

[17] Orfeo.
[18] Cantor mítico, oriundo de Tebas, maestro de Orfeo.
[19] Pílades, con quien Orestes se había criado en la corte del rey Toante.
[20] Hércules, quien rescató de la muerte a la esposa de Admeto, Alcestis.
[21] Los Dioscuros, nombre que significa "Hijos de Zeus", con que se denomina a los hermanos gemelos Cástor y Pólux, cuyo símbolo estelar era para los antiguos la constelación de Géminis.

¿Dónde, mundo bello, te encuentras? ¡Retorna
tú, de la natura, dulce edad florida!
Ay, sólo en el reino hadado de los cantos
vive todavía tu pasmosa huella.
Se anega en tristeza la campiña yerma,
ningún ser divino a mi vista parece,
¡ay! del cuadro aquel palpitante de vida
sólo ‘ la sombra quedó.

Ya todas cayeron las flores aquéllas
ante el soplo horrible del fiero aquilón,
para enriquecer a *uno* de entre todos,
debió disiparse aquel mundo de dioses.[22]
Triste, entre las órbitas de las estrellas
búscote, Selene, sin hallarte allí,
llamo entre los bosques, llamo entre las olas,
y, ¡ay!, ‘ vacíos resuenan.

Sin conciencia de los deleites que brinda,
por su propia gloria jamás arrobada,
jamás vista por el genio que la guía,
por mor de mi dicha, dichosa jamás,
fría ante la honra de su propio artista,
semejante al golpe muerto de la péndola,
servil obedece a la ley de lo grave,
desnuda de dioses, la naturaleza.

Para desprenderse[23] mañana otra vez,
hoy su propia fosa labra

---

[22] "El dios que yo pongo en la sombra, en *Los dioses de Grecia*, no es el dios de los filósofos, ni tampoco la quimera bienhechora del gran montón, sino un engendro donde confluyen muchos tipos de ideas, caducos y torcidos." Schiller, a Körner, 25.9.1788 (NA 2 II A, pág. 165).

[23] En el sentido de "para nacer". Traducimos literalmente, pues el verbo *entbinden* sirve en alemán, como en español, para designar el acto por el que nace un ser vivo, al *separarse* o *desprenderse* del seno materno.

y a un huso se atan, igual desde siempre,
las lunas, por sí, para hundirse o nacer.
A su tierra ociosos, del poeta la patria,
volvieron los dioses, para un mundo inútiles
que de su tutela habiéndose librado
logra por su propio flotar mantenerse.

Sí, a su hogar volvieron, todo, cuanto es bello,
cuanto es elevado, llevando consigo,
colores y tonos de la vida, todos,
y sólo quedónos la palabra inerte.
Del curso del tiempo arrancados, ya vuelan
en salvo, del Pindo en la cumbre elevada,
lo que ha de vivir inmortal en el canto,
por fuerza en la vida habrá de morir.

-II-

Los artistas [24]

¡Qué bello estás con tu ramo de palma,
oh hombre, ya, cuando el siglo declina,
en orgullosa y noble hombría,

---

[24] A comienzos de 1789, tras haber escrito unos meses antes una versión más breve del mismo (véase la carta a Körner del 20.10.1788), que no se ha conservado, Schiller emprende la revisión de este poema, aparecido en su forma definitiva en marzo de 1789 en las páginas del *Teuschen Merkur*. La expresión de "poema filosófico" para referirse a "Los artistas" procede del mismo Schiller, seguramente por el propósito estético que lo anima "de conferir al Arte el primado frente a la ciencia y de ver en la belleza el origen de todo conocimiento" (Hans-Jürgen Malles, "Fortschrittsglaube und Ästhetik", en: *Interpretationen, Gedichte von Fr. Schiller*, ed. N. Oellers, Stuttgart, Reclam, 1996, 98-111). El poema consta, en líneas generales, de cinco grandes secciones: una introductoria (vv. 1-33), una "filosófica" (vv. 34-102), una de orden histórico-cultural (vv. 103-382), otra "filosófica" (vv. 383-424) y una conclusión (vv. 425-481). Cf. F. Berger, *"Die Künstler" von Friedrich Schiller. Entstehungsgeschichte und Interpretation*. Zurich 1964. En la tarea de repasar y corregir la traducción de este poema doblemente arduo, por su contenido y vastedad, conté con la generosa ayuda de un antiguo alumno y actual doctorando en filosofía, el Lic. Emiliano Acosta.

abiertos tus sentidos, ‘ con plenitud de espíritu,
lleno de gravedad benigna, ‘ en laboriosa calma,
el más maduro hijo del tiempo,
libre por la razón, ‘ por las leyes robusto,
por la benevolencia grande ‘ y rico por tesoros
que te ocultó tu pecho largo tiempo,
señor de la Naturaleza, ‘ que tus cadenas ama,
que ejercita tu fuerza en mil combates
y espléndida bajo tu mano ‘ del embrutecimiento ascendió!

En la embriaguez del triunfo conquistado
la mano no te olvides de alabar,
que en la desierta playa de la vida
al huérfano, llorando abandonado,
encontró, presa de un feroz azar;
la que ya pronto hacia el honor ‘ en ciernes del espíritu
tu joven corazón hizo volver ‘ en silencio,
y de tu tierno pecho
los deseos impuros apartó;
la Bondadosa, que tu juventud,
jugando, iniciar supo en deberes elevados
y en fáciles enigmas el misterio
de la virtud sublime ‘ adivinar te hizo;
la que para acogerlo ‘ de nuevo más maduro,
su preferido dio a brazos ajenos.
¡Oh, con bastardas exigencias
a sus bajas criadas no te entregues!
En diligencia puede ‘ la abeja superarte,
en la destreza, un cuco tu maestro ser,
con mejores espíritus compartes tu saber,
el arte solamente, oh hombre, tuyo es.

Sólo por el portal matinal de lo bello
en el país entraste del conocimiento.

Para habituarse al esplendor más alto,
adiéstrase la mente en lo que atrae.
Lo que al son de las cuerdas de las Musas
con un dulce temblor te arrebató,
crió bajo tu pecho aquella fuerza
que hacia el espíritu del mundo ' un día se elevó.

Lo que sólo con el correr de los de milenios,
al ir envejeciendo la razón halló,
en el símbolo de lo bello y de lo grande
para el entendimiento niño estaba revelado.
Su dulce imagen la virtud amar nos hizo,
un sentimiento delicado el vicio repugnó,
aun antes que un Solón ' la ley escrito hubiese,
cuyas pálidas flores ' despacio hace brotar.
Antes de que al espíritu ' del pensador se presentase
el osado concepto del espacio eternal,
¿quién en la altura vio de los astros la escena
que no lo hubiese presentido ya?

Aquélla cuya faz es de Orïones[25]
una gloria, en augusta majestad,
sólo por los demonios ' más puros contemplada,
ardiendo avanza por sobre los astros,
a su trono solar ya retirada,
Urania,[26] la terrible, la admirable,
y depuesta, de fuego, la corona,
erguida hela aquí, ' como *Belleza*, ante nosotros.
Ceñida con el cinto de la gracia
vuélvese niña para ser ' por niños comprendida:
cuanto como belleza acá sentimos,
un día a nuestro encuentro ' vendrá como *Verdad*.

---

[25] "Oriones", metáfora por "estrellas" sin más.

[26] Venus Urania, el amor celeste como encarnación de la verdad en oposición al amor terrestre representado por la Venus Cipria, símbolo de la belleza; cf. v. 433.

Cuando expulsó el Creador al hombre
de su presencia a la mortalidad,
y un tardío retorno hacia la luz
le ordenó hallar, ‘ de los sentidos por la ardua vía,
cuando los celestiales apartaron ‘ de él su rostro, todos,
únicamente ella, ‘ la Humana, acompañando
al desterrado en su abandono,
magnánima incluyóse ‘ en la mortalidad.
Aquí aletea con humilde vuelo
en torno a su querido, ‘ junto al país de los sentidos,
y con engaño deleitoso pinta
el paraíso en la pared de su prisión.

Cuando en los blandos brazos de esta nodriza
la tierna humanidad aún descansaba,
entonces no atizaba llama alguna ‘ la sagrada manía de matar,
ni humeaba entonces, inocente, sangre alguna.
El corazón que guía ‘ ella con suaves riendas,
de los deberes la servil ‘ escolta menosprecia;
su luminosa vía, ‘ más bella aunque sinuosa,
hasta la órbita solar desciende ‘ de la eticidad.
A quienes entregados ‘ a su casto servicio viven,
ningún impulso bajo tienta ‘ ni por nada fortuito palidecen;
tal si un poder sagrado la otorgase,
pura, de los espíritus la vida
recuperan, el dulce ‘ derecho de la libertad.

¡Dichosos quienes ella –de millones
los más puros– a su servicio consagró,
en cuyos pechos se dignó reinar,
por cuyas bocas ella, ‘ la Poderosa, impera,
la que escogiólos para que en altares ‘ de eterna llama
le alimentasen el sagrado fuego;
ante los ojos sólo de los cuales ‘ sin velos aparece,
quien en benigna alianza ‘ los reúne en torno a sí!

Del peldaño alegraos, que os honra,
donde el Orden supremo os colocó:
de los espíritus en el sublime orbe,
el peldaño primero ‘ vosotros erais de la humanidad.

Antes de que trajeseis ‘ al mundo el equilibrio,
al que todos los seres ‘ alegremente sirven
–un edificio inmenso ‘ en el crespón oscuro de la noche,
cercándolo, tan sólo ‘ por un pálido rayo iluminado,
de figuras hostiles una hueste,
que sus sentidos aherrojaban
y rudas, intratables como él,
contra él con mil fuerzas apuntaban–
así la Creación para el salvaje era.
Por la cadena ciega del deseo
sólo a las apariencias amarrado,
huyó de él, ni disfrutada ni advertida,
de la Naturaleza el alma bella.

Y como huyendo entonces se marchase,
de las vecinas sombras[27] mano echasteis
con sentido sutil, con silenciosa mano,
y en armonioso lazo a vincularlas
tal compañeras, aprendisteis.
Sin peso, suspendida, levantada sintióse
por la esbelta figura ‘ del cedro la mirada;
el cristal de las ondas complaciente
la forma saltarina reflejaba.
¿Cómo podíais no advertir la señal bella
con que, solícita, Natura os obsequiaba?
El arte de robarle su sombra copiando,
os señaló la imagen ‘ boyando entre las ondas:
Así apartada de su ser,

[27] Las formas artísticas.

siendo Natura de sí misma ‘ una visión encantadora y propia,
en la corriente se arrojó, plateada,
para ofrecerse a su ladrón
La bella facultad de figurar ‘ en vuestro pecho despertóse.
Muy nobles siendo ya, ‘ para no recibirla ociosos,
la amable sombra recreasteis ‘ en la arena y en la arcilla,
quedó atrapada su existencia en un contorno.
Lleno de vida hizo sentirse ‘ del producir el dulce gozo.
La creación primera ‘ surgió de vuestro pecho.

Por la contemplación ya detenidas,
por vuestros ojos avizores enlazadas,
revelaron las formas familiares
el talismán con que os embelesaron.
Las leyes productoras de prodigios,
los tesoros de la seducción ya investigados,
unió, inventor, el intelecto
con fácil vínculo en las obras de vuestras manos.
Alzóse el obelisco, la pirámide,
de Hermes el pilar se puso en pie, ‘ irguióse la columna,
la melodía del bosque ‘ brotó del cálamo de avena[28]
y gestas de victoria ‘ vivieron en el canto.

La elección de las flores en un campo
con sabio acierto atadas en un ramo,
así surgió el arte primero ‘ de la Naturaleza;
pronto los *ramos* fueron ‘ entrelazados en una *guirnalda*,
y superior surgió un arte segundo
de la creación de las humanas manos.
Bastándose a sí mismo, ‘ de la Belleza el hijo,
de vuestras manos tras salir perfecto,
la corona perdió que sostenía,
tan pronto como realidad cobró.

---

[28] La flauta pastoril, que imita el canto de los pájaros.

Al equilibrio sometida la columna,
con sus hermanas debe avecindarse,
el héroe desaparecer ‘ en un ejército de héroes,
el arpa del Meónida[29] ‘ sonando va en el frente.

Pronto los bárbaros ‘ llenos de asombro se agolparon
ante estas nuevas creaciones.
¡Mirad! ‘ las muchedumbres halagadas exclamaban,
¡Mirad, el hombre es quien esto ha hecho!
En grupos placenteros y cordiales
reunir los hizo del cantor la lira,
que de titanes y gigantomaquias ‘ cantar sabía,
y de los matadores de leones ‘ que, mientras el cantor hablaba,
de sus oyentes héroes hacían.
Goza el espíritu por vez primera,
por más serenas alegrías confortado,
que sólo a él de lejos apacientan,
que su ser no desgarran con febril deseo,
que con el goce no desaparecen.

Ahora huyó del sueño del sentido
ya libre el alma bella;
saltó, desaherrojado por vosotros, ‘ de la preocupación
el esclavo, hacia el seno de la dicha.
Entonces la barrera ‘ sorda de lo animal cayó,
y apareció lo humano en la frente despejada,
y el sublime extranjero, el pensamiento,
brincó desde el cerebro sorprendido.
Entonces *se alzó* el hombre y a los astros
real enseñó el rostro,
ya agradeció, en sublimes lejanías,
su mirada elocuente, al esplendor solar.

---

[29] Homero, de quien cuenta la leyenda que, entre otros lugares, pudo haber nacido en Meonia, una ciudad de la Lidia, en el Asia Menor.

Floreció la sonrisa en las mejillas,
lleno de vida el juego de la voz
para volverse canto desplegóse,
en los húmedos ojos ' nadaba el sentimiento,
y en deleitosa alianza ' la broma y la indulgencia
de la boca afloraron inspirada.

Sumido en el impulso del gusano,
por el placer de los sentidos enlazado,
reconocisteis en su pecho
el noble germen del amor espiritual.
Que del impulso bajo del sentido
el mejor germen del amor se separase,
a la canción primera ' del pastor lo agradece.
Ennoblecido hasta alcanzar ' la dignidad del pensamiento,
fluyó el deseo pudoroso
en forma melodiosa ' naciendo de la boca del cantor.
Ardían tiernamente ' en lágrimas bañadas las mejillas,
el ansia que su vida conservaba
la alianza de las almas proclamaba.

De los sapientes lo más sabio, ' de los clementes la clemencia,
la fuerza de los fuertes, ' de los nobles la gracia,
en *una* imagen lo enlazasteis
y en una gloria lo ordenasteis.
Estremecíase ante lo desconocido ' el hombre,
amaba su reflejo;
y héroes magníficos ardían
por igualarse al soberano ser.
Hicisteis resonar *vosotros* ' en la Naturaleza
el primer eco ' del arquetipo de lo bello todo.

De las pasiones el salvaje impulso,
los juegos caprichosos de la suerte,
la compulsión de instintos y deberes,

con sentimiento ponderoso disponéis,
con regla estricta hacia la meta.
Cuanto Natura en su gran curso
dispersa en vastas lejanías,
sobre la escena vuélvese, en el canto,
del orden miembro inserto fácilmente.
Sobrecogido por el coro ' de las Euménides,
el homicidio, aun nunca descubierto,
obtiene por el canto, ' el sino de la muerte.[30]
Antes de que los sabios ' osaran sentenciar,
supo una Ilíada acertar ' con los enigmas del destino
en la mañana del tiempo primero;
desde el carro de Tespis[31] en silencio
entraba la cautela[32] en el curso del mundo.

Del mundo empero en el gran curso
vuestra armonía harto temprano se introdujo.
Cuando la oscura mano del destino,
lo que ante vuestros ojos ella ató,
ante esos mismos ojos ' no había desatado,
la vida hundióse en las profundidades
antes de completar el bello círculo.
Entonces con osada autoridad,
a través de la noche del futuro ' el arco completasteis;
sin vacilar entonces os lanzasteis
por el piélago negro del Averno
y de la urna más allá encontrasteis
la vida que había huido:
entonces se mostró con luz tumbada,
en Cástor apoyada, ' una imagen de Pólux floreciente:
la sombra sobre el rostro de la luna,
primero que, de plata, ' el bello círculo quedase lleno.

---

30 Tema de una de las más célebres baladas de Schiller, "Las grullas de Íbico", traducida por nosotros en nuestra "Breve Antología Lírica" (cf. nota 1).
31 Según la tradición, el primero de los poetas trágicos.
32 *Vorsicht*: cautela, previsión; aquí en el sentido literal de "providencia" [*Vorsehung*].

Pero más alto siempre, ' hacia alturas más altas cada vez
el genio creador alzóse.
Se ven ya creaciones ' surgir de creaciones,
y de las armonías armonía.
Cuanto embelesa acá ' sólo a los ojos embriagados,
sirve sumiso allá ' a la belleza soberana;
el hechizo que es gala de esta ninfa,
blandamente se funde ' en una divinal Atenea:
la fuerza que en el músculo ' del luchador reboza,
amable ha de callar, del dios en la belleza;
la maravilla de aquel tiempo, ' de Júpiter la imagen orgullosa,
en el templo de Olimpia ha de humillarse.

El mundo, por la industria transformado,
el corazón del hombre, ' movido por impulsos nuevos,
que en ardorosas luchas se ejercitan,
de vuestra creación amplían el círculo.
El hombre que progresa alza consigo, ' en sublime aleteo
con gratitud el arte,
y nuevos mundos de belleza surgen
de la Naturaleza enriquecida.

Se abren las barreras del saber,
en vuestras fáciles victorias ' probado ya el espíritu
con un placer que pronto madurara,
para volando recorrer un universo ' artístico de sortilegios,
a la Naturaleza asigna ' columnas más lejanas,[33]
y por su oscuro curso ' corriendo le da alcance.
Pésala ahora con humanos pesos,
mídela con *medidas* ' que ella le prestó;
más comprensible en los deberes ' de su belleza,
ha de pasar delante de sus ojos.

---

[33] I.e., "más lejanas" que las de Hércules, que eran para los antiguos griegos el límite de la navegación y también, por ende, un límite del saber.

En alegría juvenil y satisfecha
a las esferas presta su armonía,
y si del mundo alaba el edificio,
es porque esplende en él la simetría.

En cuanto ahora en torno a él palpita,
benévolo le habla el equilibrio.
De la belleza el áureo ceñidor
suavemente en el curso de su vida ' se entrelaza;
la plenitud bendita, en vuestras obras
le anticipa su imagen victoriosa.
Allá hacia donde corre ' la ruidosa alegría,
allá hacia donde huye ' la callada aflicción,
donde pensando permanece la contemplación,
donde él de la miseria ve las lágrimas,
donde le asedian mil horrores,
va tras él un arroyo de armonías,
las diosas de la gracia ve jugar
y aspira a conseguir con sentimientos ' en el sosiego depurados
la deliciosa compañía.
Suavemente, como se trenzan ' las líneas del encanto,
como las apariencias ' en torno a él unas en otras
en un blando contorno se contraen,
se escapa de su vida el leve hálito.
Disuélvese su espíritu en el mar ' de la armonía,
que, de deleites rico, ' rodea sus sentidos,
y el pensamiento al deshacerse únese
callado a Citerea omnipresente.
Con el destino en superior concordia,
confiando sosegado ' a la vez en las Gracias y las Musas,
recibe con el pecho, que ofrece complaciente,
el dardo aquel, que lo amenaza,
del suave arco de la Necesidad.

Íntimos entrañables ' de la armonía dichosa,
regocijantes compañeros ' a través de la vida,

¡lo más preciado, lo más noble que ella,
que dio la vida, diéranos para vivir!
Que ya de yugos libre el hombre, ' ahora piense sus deberes,
que ame la cadena que lo guía,
y que con férreo cetro, ' azar ninguno lo doblegue:
esto a vosotros lo agradece; ' vuestra eternidad,
y un galardón sublime en vuestro corazón.
Por ello, porque en torno al cáliz ' donde la libertad se nos derrama,
risueños se divierten ' de la alegría los dioses,
y el venturoso sueño ' se teje amablemente,
¡abrazados seáis con todo amor!

Al sereno, al esplendoroso espíritu
que la necesidad cubrió con gracia,
que a su éter, al curso de sus astros
ordena que nos sirvan con deleite,
que, donde sobrecoge, ' aún arrebata por su majestad,
y que hasta para devastar ' engalanarse sabe,
a ese artista grande ' vosotros imitáis.
Como sobre el arroyo, ' tal un espejo claro,
danzando bogan las orillas variopintas,
el fulgor vespertino, ' la campiña florida,
sobre la vida pobre así espejea
el animado mundo fantasmal ' de la poesía.
Con nupcial atavío
a la desconocida pavorosa,
la Parca inexorable, nos ponéis delante.
Tal como vuestras urnas las cenizas,
así con un benigno ' y mágico esplendor cubrís,
de las preocupaciones ' el espantable coro.
Deprisa he recorrido los milenios,
el reino sin confines del pasado:
¡Cómo ríe, donde os quedáis, la humanidad,
de vosotros detrás, qué triste yace!

La que antaño con rápido plumaje
de vuestras manos creadoras, ‘ de vigor llena se elevaba,
volvió otra vez a vuestros brazos,
cuando por la callada ‘ victoria de los siglos
huyó de las mejillas ‘ la gala de la vida,
de los miembros la fuerza
y triste, con cansino paso,
a tientas el anciano ‘ con su bastón andaba.
Desde una fuente fresca entonces alcanzasteis
al sediento la onda de la vida.
Dos veces[34] remozóse el tiempo,
dos veces por semillas que sembrasteis vosotros.

Huyendo ante las hordas de los bárbaros,[35]
la sacra, la postrera llama
arrebatasteis del Oriente, ‘ de sus altares profanados,
y al Occidente la trajisteis.
Del este el bello fugitivo, el joven día,
irguióse nuevo en el oeste
y en los prados de Hesperia[36] despuntaron
en nueva juventud flores de Jonia.[37]
La más bella naturaleza, ‘ resplandeciendo suavemente,
echó en las almas un reflejo bello,
y en las engalanadas almas introdujo,
regia, la magna diosa de la luz.[38]
Millones de cadenas ‘ se vio entonces caer
y sobre los esclavos ‘ habló del hombre ya el derecho;
tal como en paz unidos ‘ palpitan los hermanos,
benigna así creció la nueva estirpe.
Con interior, ‘ con elevada plétora de gozo

34 En la Antigüedad y en el Renacimiento.
35 Tras la caída de Constantinopla en manos de los turcos, en 1453.
36 Aquí, sinónimo de Italia.
37 Aquí, sinónimo de Grecia.
38 "La magna diosa de la luz", metáfora por "la Ilustración".

disfrutáis de la dicha concedida
y bajo el manto os retiráis de la humildad
callando vuestro mérito.

Si por las vías francas del pensar
con audaz alegría ‘ quien investiga marcha ahora
y ebrio por peanes de victoria,
de la corona aprópiase con mano rápida;
si cree con la baja ‘ paga del mercenario
poder exonerar al noble guía
y junto al anhelado trono
concede al arte ‘ el primer puesto de entre los esclavos:
perdonadle; del cumplimiento la corona
sobre vuestras cabezas pende fulgurante.
Comenzó con vosotros, ‘ primera planta de la primavera,
Natura, de las almas forjadora,
concluye con vosotros, ‘ de la cosecha la feliz corona,
Natura, la que acaba y perfecciona.

Aquél que de la arcilla, de la piedra, ‘ humilde se elevara,
el arte creador, con silenciosa ‘ victoria abraza
el reino inabarcable del espíritu.
Aquello que en la tierra del saber ‘ descubridores saben sólo conquistar,
descúbrenlo, conquístanlo para vosotros.
De los tesoros que acumula, el pensador
ha de alegrarse sólo en vuestros brazos,
cuando su ciencia, ‘ que para la belleza ha madurado,
como obra de arte ennoblecida sea;
cuando a un collado con vosotros suba
y ante sus ojos, en la suave ‘ claridad del crepúsculo,
se muestre todo de una vez ‘ el valle pintoresco.

Cuanto más ricamente recreéis ‘ la vista pronta,
cuanto más elevados y más bellos ‘ órdenes el espíritu
en *una* alianza mágica volando atraviese,

en *un* deleite voluptuoso envuelva;
cuanto más ampliamente ‘ los pensamientos y las sensaciones
se hayan abierto al juego ‘ más rico de las armonías,
de la belleza a la corriente caudalosa;
cuanto más bellos sean los miembros ‘ del plan del universo,
que ahora mutilados su creación mancillan,
rematar verá entonces ‘ las formas elevadas,
tanto más bellos los enigmas ‘ que de la noche surgirán,
tanto más rico el mundo ‘ será que *él* abarca,
tanto más caudaloso ‘ el mar será con el que fluye,
tanto más débil del destino ‘ será la fuerza ciega,
tanto más sus impulsos ‘ hacia lo alto querrán ir,
ha de ser tanto más pequeño, ‘ cuanto más grande su amor sea.

Así hacia lo alto, ‘ por recoleta vía lo conduce,
siempre a través de formas ‘ y de sones más puros,
siempre a través de más altas alturas, ‘ de más bella belleza,
de la poesía la florida escala;
por último, en la meta madura de los tiempos,
un feliz entusiasmo todavía,
el ímpetu poético ‘ de la generación más joven,
y... en los brazos dará de la *verdad*.

Ella misma, la tierna Cipria,
por la ígnea corona vestida de luz
álzase entonces ‘ ante su hijo ya mayor de edad
sin velos, como Urania;
atrapada por él ¡tanto más pronto,
cuanto *más bello* él de ella huyera!
Tan dulce, tan divinamente atónito
estuvo cierta vez ‘ el noble hijo de Ulises,[39]

[39] Telémaco, acompañado y protegido por Palas Atenea en la figura de Méntor (cf. *Odisea*, II, vv. 267s., 399ss.). El verso de Schiller alude a un pasaje de *Las aventuras de Telémaco*, la célebre novela de Fénélon, donde Méntor revela al amigo su condición divina.

cuando el glorioso camarada ' de su edad juvenil
se transformó en la hija de Jove.

La dignidad del hombre ' ha sido en vuestras manos puesta,
¡guardadla!
¡Húndese ella con vosotros! ' ¡Con vosotros habrá de levantarse!
De la poesía la sagrada magia
a un sabio plan del universo sirve,
silenciosa conduce hacia el océano
de la grande ¡armonía![40]

Por su tiempo expulsada, halle refugio
severa, la verdad, en la poesía
y protección encuentre ' de las Camenas en el coro.
En la suprema plenitud de su esplendor,
más terrible bajo los velos de lo que atrae,
en el canto resurja
y vénguese con sones de victoria
medroso en el oído ' de su perseguidor.
De la más libre madre hijos libres,
elevaos con rostro imperturbable
al radiante sitial ' de la belleza soberana,
sin aspirar a otras coronas.
Las hermanas que aquí os desaparecieron,
buscadlas en el seno de la madre;
lo que las almas bellas bello encuentran,
perfecto ha de ser e insuperable.
Con intrépidas alas elevaos
por sobre vuestro tiempo a las alturas;
de lejos ya amanezca en vuestro espejo
el siglo venidero.

---

[40] "[...] cuanto ha sido dicho en lo que precede converge aquí (en la presente estrofa) como en un foco. Esto es, por así decir, el lazo que cohesiona la rapsodia íntegra." (Schlegel, A. W., "Über 'die Künstler', ein Gedicht von Schiller", en: *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit*. Ed. O. Fambach, Berlin 1957, pág. 88).

Por los caminos ' de mil maneras intrincados
de la rica diversidad
venid a vuestro encuentro entonces abrazándoos
hacia el trono de la unidad suprema.
Tal como en siete rayos suaves
grato se quiebra el blanco resplandor,
del iris tal como los siete rayos
se funden en la blanca luz:
así ella juega en claridad plurifacética,
la mirada embriagada fascinando,
así en el *solo* vínculo ' de la verdad refluye,
¡en el torrente *solo* de la luz!

-III-

Los ideales [41]

¿Quieres pues, desleal, de mí apartarte
con tus encantadoras fantasías,
con tus dolores, con tus alegrías,
con todo, huir inexorablemente?
¿Nada en la huida detenerte puede,
¡oh, tú!, edad dorada de mi vida?
Es inútil, tus ondas presurosas
ya de la eternidad al mar descienden.

Se apagaron los soles placenteros
que alumbraron mi senda juvenil,
y deshechos están los ideales
que el ebrio corazón otrora henchían,
ella perdióse al fin, la dulce fe

---

[41] Este poema, escrito en 1795, es la primera composición poética de Schiller tras un período consagrado a los estudios históricos y filosóficos.

en seres que mi ensueño hizo nacer,
de la hostil realidad volvióse presa
lo que una vez divino y bello fue.

Como un día con ansias vehementes
Pigmalión a la piedra se abrazaba
hasta que ardiente en las mejillas frías
de mármol derramóse el sentimiento,
así me uní con amoroso abrazo
a la naturaleza, con placer
juvenil hasta que empezó a alentar
y a templar en mi pecho de poeta,

y al compartir mis férvidos impulsos
un lenguaje encontró la que era muda,
el beso devolvióme del amor
y de mi corazón oyó el latido;
árbol y rosa para mí vivían,
plateadas fuentes para mí cantaban,
y hasta lo inanimado percibía,
el eco claro de mi palpitar.

Dilató con impulso poderoso
un todo parturiento[42] el pecho angosto,
para salir de sí hacia la vida
con imagen y son, palabra y obra.
Qué grande era este mundo por su forma
cuando aún el capullo lo ocultaba,
pero que poco ¡ay! se ha descubierto,
y este poco, qué pobre y qué pequeño.

---

[42] Puesto que la palabra ***kreisend*** –"que gira", "que da vueltas"– resulta poco menos que incomprensible en este contexto, adoptamos la enmienda propuesta por G. Fricke y H.G. Göpfert: ***kreissend***: "de parto", "pronto a parir" o "que está pariendo".

Cómo saltó, alado por su arrojo,
dichoso en la quimera de su sueño,
aún no sujeto por cuidado alguno,
el joven, al camino de la vida.
Hasta el astro más pálido del éter
el vuelo levantólo de sus planes,
nada tan alto, tan lejano había,
adonde con sus alas no llegase.

¡Qué fácil hasta allá llevado era!
Para el feliz, ¡qué había muy pesado!
¡Cómo el ligero séquito danzaba
delante del carruaje de la vida!
¡El amor con la dulce recompensa,
con su guirnalda de oro la ventura,
la claridad[43] con su estelar corona,
y la verdad en el fulgor solar!

Pero, ¡ay! ya en el medio del camino
desorientáronse los compañeros,
sus pasos apartaron, desleales,
y así uno tras otro se apartó.
Volando la ventura huyó ligera,
el afán de saber quedó sediento,
ciñeron de la duda negras nubes
la figura solar de la verdad.

Las sagradas coronas de la gloria
en la frente vulgar vi profanadas,
¡ay!, que pronto, tras corta primavera,
el tiempo bello del amor huyó.

---

43 Empleamos este substantivo en una acepción castiza, aunque poco frecuente en nuestros días, que procede del latín y se corresponde con el alemán *Ruhm*: fama, prestigio, renombre, gloria.

Y siempre más silencio y siempre más
abandono por la fragosa senda,
apenas si encendía una vislumbre
en la lóbrega vía la esperanza.

De todo aquel cortejo alborozado,
¿quién junto a mí permaneció amoroso?
¿Quién, a mi lado aún, me da consuelo,
siguiéndome hasta la morada oscura?
Tú, la que todas las heridas sanas,
de la amistad, callada y tierna mano,
que compartes las cargas de la vida,
tú, a quien busqué ya pronto y pronto hallé,

y tú, la que con ella bien se enlaza,
la que la tempestad del alma aleja,
Ocupación, la que jamás se cansa,
la que, lenta al crear, jamás destruye,
que para edificar eternidades
si un grano alza de arena sobre otro,
también de la gran deuda de los tiempos
borrando va minutos, días, años.

-IV-

El ideal y la vida[44]

Por siempre clara, y pura y lisa como espejo,
tal leve céfiro discurre
la vida en el Olimpo para los dichosos.

[44] "Cuando Ud. reciba esta carta, carísimo amigo, aleje Ud. cuanto sea profano, y lea en sagrada calma este poema". Así se dirige Schiller, en agosto de 1795, a W.v. Humboldt, quien le responde al punto con grandes elogios y pone el poema por encima de "Los dioses de

Cambian las lunas y las generaciones pasan,
las rosas de su juventud de dioses
en las eternas ruinas florecen sin mudanza.
Entre sensualidad y paz del alma
sólo el hombre se ve en la dura opción.
Sobre la frente del augusto Uránida[45]
alumbra desposado el rayo de ambas.

Si queréis ya en la tierra a los dioses semejaros,
ser libres en el reino de la muerte,
de su jardín el fruto no arranquéis.
En la apariencia puede gozarse la mirada,
del placer las mudables alegrías
pronto las paga, vengadora, ' la huida del deseo.
Ni siquiera la Estigia, nueve veces cercándola,
de la hija de Ceres el retorno impide,
la mano alarga a la granada y para siempre
la obligación del Orco la sujeta.[46]

Tan sólo el cuerpo a los poderes ' aquellos pertenece
que urden el destino nebuloso,

Grecia" y de "Los artistas". Escrito tras la publicación de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, este poema doctrinal o "parénesis hímnica" (Petsch, R.) apareció en *Die Horen* en setiembre de aquel mismo año con el título de "El reino de las sombras". Pero como muchos confundieron en su momento el sentido de este título y lo asociaron con el "reino de los muertos", Schiller reemplazó en él términos como los de "parecer" y "sombra" por los de "ideal" y "forma" y tras eliminar tres de las estrofas de la versión original, con lo que el poema ganó en concisión y fuerza –esta segunda versión es la traducida por nosotros–, lo publicó como "El reino de las formas" en la edición de sus *Poesías*, de 1800; en la reedición de esta obra, en 1804, apareció con el título actual, que resultó ser el definitivo.– Desde el punto de vista formal, el poema, en la medida en que, por su carácter doctrinal, puede leerse como "a well-thought-out oration" (Prawer, S.S.), consta de cuatro partes: *exordium* (estr. 1 y 2), *argumentatio* (estr. 3-5), *narratio* (estr. 6-13) y *peroratio* (estr. 14-15). (cf. W. Hinderer, "Konzepte einer sentimentalischen Operation", en: *Interpretationen*, ed. cit.; v. nota 22).

[45] I.e., del dios sin más.

[46] Según el mito, Zeus había aprobado el retorno de Perséfone al mundo de los vivos, con la única condición de que ésta mantuviese sus labios apartados de todo alimento en el reino infernal. Pero como Perséfone no pudo resistirse a probar una granada que Hades le ofreciera, acabó por quedar vinculada con éste para siempre.

pero de toda temporal violencia libre,
la amiga de los bienaventurados
marcha en lo alto por los campos de la luz,
entre los dioses divinal, la forma.
Si allá arriba volar queréis sobre sus alas,
arrojad de vosotros el terreno temor.
De la vida mezquina y apretada,
¡hacia el reino escapad del Ideal!

Juvenil, de todas las tachas terrenales
libre, entre los fulgores de la plenitud,
vuela aquí de la humanidad la imagen, ‘ tal la de un dios;
así como las sombras calladas de la vida
junto al torrente de la Estigia ‘ caminan luminosas,
así como se hallaba en los prados celestiales
antes de que hasta el triste
sarcófago bajara la inmortal.
Cuando en la vida la balanza de la lucha
aún vacila, aquí aparece la victoria.

No para relajar los miembros tras la lucha,
ni para confortar a los rendidos,
se agita aquí de la victoria, ‘ fragante la guirnalda.
Potente incluso si descansan vuestros músculos,
la vida en sus mareas os arrastra
y en su vertiginosa danza el tiempo.
Pero cuando se pliegan ‘ del arrojo las alas atrevidas,
por el penoso sentimiento de los límites,
entonces desde el monte mirad, de la belleza,
la meta alborozados que volando alcanzasteis.

Si de mandar, de defender se trata,[47]
de que unos contra otros ‘ los púgiles se lancen

[47] Con este verso comienza una serie de cuatro pares de estrofas antitéticas ("Si" – "Pero") que constituye la parte principal del poema y que es también "una suerte de *propositio* donde Schiller resume pensamientos fundamentales de sus escritos filosóficos y los expone de tal modo que puedan retenerse con facilidad en la memoria." (W. Hinderer, *loc. cit.*, pág. 135).

en la arena de la ventura y de la fama,
la audacia puede entonces ‘ chocar contra la fuerza,
y con furioso estrépito los carros
confundirse en la pista polvorienta.
Aquí sólo el valor ‘ logra obtener la recompensa
que del hipódromo en la meta llama;
doblegará al destino sólo el fuerte,
si el enclenque sucumbe.

Pero aquel que cercado por peñascos
se derramó entre espumas impetuoso,
el río de la vida, manso y liso fluye,
por el callado y penumbroso ‘ país de la belleza,
y en la plateada orilla de sus ondas
el Véspero y la Aurora se coloran.
Resueltos en un tierno amor recíproco,
unidos en el libre vínculo de la gracia.
aquí reconciliados reposan los impulsos,
y ha desaparecido el enemigo.

Si para dar vida a lo muerto dando forma,
para con la materia maridarse,
cobra fervor el genio laborioso,
se tense entonces del empeño el nervio,
y luchando tenaz el pensamiento
el elemento logre someter.
Sólo para el ahínco ‘ que nunca en la fatiga palidece,
oculto en lo profundo, ‘ murmura el hontanar de la verdad,
sólo ante el duro golpe del cincel
ablándase del mármol ‘ el grano carrasqueño.

Pero se adentra hasta en la esfera de la belleza,
y quédase en el polvo el peso
con la materia que domina.
No arrancada del bloque entre tormentos,

delicada y esbelta, ‘ como surgida de la nada,
ante la vista embelesada ‘ levántase la imagen.
Toda duda enmudece y toda lucha
del triunfo en la suprema certidumbre,
ello ha expulsado a los testigos todos
de la penuria humana.

Si de la humanidad en la triste flaqueza
ante la majestad de la ley os encontráis,
si se acerca la culpa a lo que es santo,
entonces ante el rayo palidezca, ‘ de la verdad,
vuestra virtud, acobardado huya,
avergonzado el hecho, ante el ideal.
No hubo creador que hasta esa meta ‘ en su vuelo llegase,
sobre este abismo pavoroso
ni barca cruza ni de puente alguno el arco,
ni ancla hay que fondo toque.

Pero de las barreras huíd de los sentidos
hacia la libertad del pensamiento,
y el espantajo habrá escapado
y aquel abismo eterno ha de llenarse;
en vuestra voluntad al ser divino acoged
y de su trono universal descenderá.
La cadena severa de la ley
ata sólo al sentido servil que la rechaza,
desaparece, con la resistencia del hombre,
también del dios la majestad.

Si de la Humanidad los males os asedian,
si Laoconte de las sierpes
con dolor indecible se defiende,
¡que se rebele el hombre entonces! ¡Bata
su querella la bóveda celeste
y vuestro sensitivo corazón desgarre!

¡Triunfe la voz terrible de la Naturaleza,
y las mejillas palidezcan de la alegría,
y a la sagrada simpatía ríndase
lo inmortal en vosotros!

Pero en esas regiones apacibles
donde las formas puras moran,
ya no resuena ‘ de la aflicción la lúgubre tormenta.
Aquí el dolor no puede desgarrar el alma,
aquí, por el pesar, no corren ya las lágrimas,
del espíritu sólo ‘ valerosa defensa.
Lisonjero, ‘ como la luz del iris variopinta
sobre el rocío fragante de la nube estruendosa,
brilla por entre el triste ‘ velo de la melancolía
aquí el azul sereno de la calma.

Humillado hasta el colmo ‘ de ser de un pusilánime el criado,[48]
cierta vez, en combate inacabable
recorrió Alcides[49] el penoso ‘ camino de la vida,
luchó con hidras y abrazó el león,
y para liberar a los amigos, vivo aún,
arrojóse al esquife de Caronte.
Toda calamidad, todo terreno lastre échalo
la astucia de la diosa inconciliable
sobre los hombros dóciles del aborrecido,
hasta que su carrera llega al fin -
hasta que el dios, de lo terreno despojado,
sepárase del hombre entre las llamas
y del éter las leves auras bebe.

---

[48] Este último par de estrofas muestra cómo el dualismo, propio de la vida, no sólo queda "asumido" en el ideal, sino que se convierte en perfección suprema, en una suerte de identificación con lo divino. Adviértase que entre ambas estrofas, entre el final de la vida y la transfiguración, o bien, entre la muerte y la vida, entre el hombre (la vida) y su destinación divina (el ideal), no hay un punto, sino una coma, en la versión original, o un guión en la segunda versión. (W. Hinderer, *loc. cit.*, pág. 137).

[49] Heracles, nieto de Alceo, perseguido por Hera, la "diosa inconciliable" (v. 138).

Alegre por lo nuevo, por lo insólito del vuelo,
avanza y de la vida terrenal
la penosa visión ' se hunde más y más y más.
Las armonías del Olimpo ' al ya transfigurado
en el palacio del Cronión reciben,
y la diosa de mejillas de rosa[50]
ofrécele sonriendo, por galardón, la copa.-[51]

-V-

EL PODER DEL CANTO

De ásperos peñascos un torrente
con el fragor de la tormenta viene,
rocas del monte arrastra en la crecida
y derriba los robles a su paso;
asombrado, con agridulce espanto,
óyelo el peregrino y presta oído,
bramar oye el diluvio entre las peñas,
pero de dónde suena no lo sabe;
tal ocurre del canto con las ondas,
de fuentes brotan nunca descubiertas.

Aliado con los seres pavorosos,
que urden mudos los hilos de la vida,
¿quién descifra la magia del cantor?,
¿quién a sus sones resistirse puede?
Como con cetro de divino heraldo
domina el corazón emocionado,

---

[50] Hebe, diosa de la eterna juventud y de la primavera, a quien, según el mito, Hércules recibe por esposa.
[51] El 30 de noviembre de 1795, Schiller anuncia a Humboldt el plan de un nuevo poema, vinculado con éste: un "idilio" acerca de las bodas de Hércules con Hebe, i.e. acerca del "tránsito del hombre al dios". Este plan, sin embargo, nunca llegó a realizarse.

sumérgese en el reino de los muertos,
hacia el cielo se alza con asombro,
y se mece entre juego y seriedad
de los sentires por la escala incierta.

Como cuando de pronto ahí en el corro
de la dicha, con pasos de gigante,
al misterioso modo de un espíritu,
se presenta un terrífico destino;
las terrenas grandezas ahí se doblan
ante este forastero de otro mundo,
del júbilo el estrépito inconstante
pronto enmudece y cae toda máscara,
y ante el triunfo eficaz de la verdad
la obra del engaño se disipa.

Así depone toda empresa vana,
cuando del canto la llamada suena,
el hombre, por la prez de los espíritus
y a una sagrada potestad se acoge;
a dioses soberanos pertenece,
nada terreno debe aproximársele,
y no hay fatalidad que se le oponga;
el entrecejo borra sus arrugas
mientras del canto impera el sortilegio.

Y como tras un ansia desolada,
tras el dolor de un largo apartamiento,
deshecho en llanto un niño arrepentido
se arroja sobre el pecho de su madre,
así hacia el puerto de su juventud,
de su candor hacia la dicha pura,
de tierras y costumbres extranjeras
el canto hace volver al fugitivo,
para en los brazos fieles de Natura
tras helados preceptos entibiarlo.-

-VI-

A Goethe
cuando puso en escena el "Mahomet" de Voltaire[52]

Tú, quien de la mentida coerción de las reglas
a la verdad volvístenos y a la naturaleza,
quien, ya en la cuna un héroe, la sierpe estrangulaste
que ahogaba a nuestro genio,
tú que al arte, al divino, desde hace largo tiempo
ornaste con sus vendas, sacrosantas y puras,
¿tú haces sacrificios, sobre abatidas aras
a la fingida Musa que ya no veneramos?

De este escenario es dueño el arte de la patria,
aquí ya no se adora a ídolos extraños,
podemos animosos mostrar unos laureles
brotados por sí mismos germano sobre el Pindo.
Alzarse por sí mismo hasta el templo del arte
osó el genio germano,
y de la huella en pos, del griego y del britano,
la más honrosa gloria a perseguir se dio.

Pues donde mandan déspotas y esclavos se arrodillan,
donde frívola y falsa se infla la grandeza,
ahí no puede el arte dar forma a lo que es noble,
ni Luis alguno siémbralo,
por propia plenitud tendrá que desplegarse,
prestado nada toma de majestad terrena,
sólo con la verdad habrá de enmaridarse
y sólo el alma libre abrásase en su fuego.
Así, no para atarnos con antiguas cadenas
renuevas esta pieza de los pasados tiempos,

52 La representación tuvo lugar el 30 de enero de 1800 en Weimar.

no para retraernos hasta los días aquellos
de una menoría privada de carácter,
sería un aventurarse tan vano como estéril
del tiempo recaer en la incesante rueda,
las horas con sus alas consigo lo arrebatan,
acércase lo nuevo, lo viejo se perdió.

Ampliado ha sido ahora lo estrecho del teatro
y dentro de su orbe un mundo hay que se agolpa,
no más de las palabras la pompa altisonante,
tan sólo el cuadro fiel de la natura agrada,
se desterró el rigor de las costumbres, falso,
y humanamente obra el héroe y así siente,
eleva la pasión, de la voz libre el tono
y sólo en la verdad encuentra uno lo bello.

Pero es de hechura frágil de Tespis la carreta
y al bote se asemeja que cruza el Aqueronte,
fetiches sólo y sombras capaz de llevar es,
y si la vida ruda en torno se le agolpa
es fácil que se vuelque el carro que, ligero,
espíritus huidizos sólo puede acoger.
Jamás la ilusión debe alcanzar lo real
y si Natura vence, el Arte ha de ceder.

Porque sobre el tinglado de tablas de la escena
un mundo ideal se abre, y así nada aquí haya
que verdadero sea ni real, sino las lágrimas,
no vive la emoción de engaños del sentido,
es siempre fidedigna la auténtica Melpómene,
nada sino una fábula da ella a conocer,
y si arrobar sabe con profunda verdad,
para asombrar, la falsa resulta verdadera.
Pero amenaza el Arte dejar el escenario,
su reino primitivo defiende Fantasía,

la *escena* incendiar quiere como si el *mundo* fuese,
lo ínfimo revuelve sin tino y lo sublime.
Tan sólo cabe el franco aún había Arte,
jamás él violentó su supremo arquetipo,
inamovible dentro de rígidas barreras
lo tiene firme y nunca podría vacilar.

Un sagrado recinto es para él la escena,
ha sido desterrado de su ámbito festivo
el tono áspero y rudo de la naturaleza,
por sí mismo el lenguaje en canto se enaltece,
un reino de eufonía es éste y de belleza,
un orden noble donde se enlaza miembro a miembro,
el todo ya reunido, severo un templo forma
y encanto el movimiento recibe de la danza.

No debe el franco, es cierto, volvérsenos modelo,
no vive ya el espíritu que por su arte habla,
del decoro postizo los gestos ampulosos
desprecia el buen sentido que alaba la verdad;
habrá de ser un guía en lo mejor tan sólo,
que desde el más allá como un ánima llegue
para barrer la escena, mil veces profanada,
de la antigua Melpómene hasta el augusto trono.-

Parte Segunda

CUATRO TEXTOS SOBRE SOBRE LA DRAMATURGIA Y LA TRAGEDIA



Teatro nacional de Mannheim.
Grabado a partir de un dibujo de J.F. von Schlichten.

LA UTOPÍA ESTÉTICA DE SCHILLER Y LAS APORÍAS DE LA *REPÚBLICA DE LAS LETRAS*

En el discurso que George Steiner pronunció en la inauguración de la exposición que le dedicó a la vida y obra de Schiller (1759–1805) su ciudad natal, Marbach am Neckar, afirmaba enfáticamente que el presente perenne de dicho autor reposa en tres pilares: clasicismo, educación y lenguaje.[1] Este maestro de todas las fintas retóricas debe ser leído, proseguía el profesor de Oxford, en voz alta, tal como hacían los rapsodas de la antigua Grecia. Tendríamos que recitarlo de memoria, porque lo que se ama se aprende de memoria. Pero ¿acaso hoy cultivamos este hábito los padres con los hijos, acaso hacemos este ejercicio los docentes con nuestros alumnos? Los clásicos, siguiendo un plan de formación (o de deformación) preestablecido, son ahora pasto de la amnesia. El concepto de lo clásico está enraizado en la historia de la cultura occidental, pero, con el descenso de Europa a los infiernos de la barbarie del siglo XX, perdió buena parte de su crédito. Algunos de sus vindicadores confiesan

---

[1] *Um die Muse aufzumuntern. Das Klassische hat seine Glaubwürdigkeit verspielt. Warum es im Jahr 2055 trotzdem eine Schiller-Feier geben sollte*. Discurso pronunciado el 23 de abril del año en curso. Una versión abreviada apareció en el semanario *Die Zeit* del 28 de abril (nº 18, p.47).

sentirse anticuados, o, en términos más pregnantes, "anacronismos vivientes".[2]

Frente a la imparable avalancha de aberraciones inhumanas –que hoy no sólo continúan manifestándose en toda su crudeza en el centro o en la periferia de nuestro orbe, sino también disimuladas bajo alienaciones más sutiles–, los clásicos humanistas, las humanidades, se muestran impotentes. Para expresarlo con una metáfora, a la que volveremos con posterioridad, Weimar pasó a ser un suburbio de Buchenwald, el vergel de la cultura mutó en un campo de concentración, dejando ese estigma trágico –trágico, por desgracia, no en el sentido propiamente schilleriano– en nuestra civilización. La herencia humanista combate desesperadamente, ilusamente –podríamos añadir–, contra lo utilitario y lo efímero, en una palabra, contra las modas que dicta la actualidad. ¿Quién se toma en serio la lectura y el recuerdo en unos tiempos en que el idioma se encuentra bajo mínimos, esto es, bajo la férula de la jerga de los medios, de los ultraveloces y manipulables *mass–media*, como los denominamos ahora, dando alas a la expansión de esa jerigonza pseudoamericana que ha colonizado todas las lenguas sin excepción y sin apenas resistencia? El arte –retornamos a Schiller– puede ser entonces doblemente instructivo: lo poético alimenta la posibilidad de recrear el lenguaje y lo estético franquea la praxis ideal de la pedagogía. En suma, el *homo ludens* protagoniza la única libertad auténtica.

Con motivo del bicentenario de su muerte, un alud de publicaciones ha invadido los escaparates de las librerías alemanas, casi todas ellas con una sección especial sobre el conmemorado. En este firmamento schilleriano destacan dos biografías con un éxito inusitado[3], la de un experto en este género, R. Safranski, *Schiller o la*

[2] H.-G. Gadamer, "Ich bin ein lebender Anachronismus", en: *Focus*, 37 (1999), pp. 153-154. Este filósofo le echó un salvavidas, contracorriente, al concepto de lo clásico en los agitados años 60 (*Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1991, pp. 338-353), pero a costa de granjearse la hostilidad de los epígonos ilustrados y de ser tachado de apologeta del conservadurismo, del tradicionalismo y hasta del autoritarismo.

invención del idealismo alemán, y la de S. Damm, *La vida de Friedrich Schiller. Una peregrinación*. Entre nosotros la obra dramática cuenta con múltiples traducciones, y un tanto rezagadas han llegado antologías poéticas (no siempre rigurosas[4]) y su prosa –si bien disponíamos desde hace dos decenios de una versión de *El visionario* (Icaria, Barcelona, 1986)–. Por eso hay que agradecer las novedades que aportan los *Escritos sobre Schiller* (Hiperión, Madrid, 2004) y las *Narraciones completas* (Alba, Barcelona, 2005), traducidos, respectivamente, por Martín Zubiría e Isabel Hernández. Sus reflexiones teóricas, de gran impacto en su época y enorme trascendencia incluso para el pensamiento de nuestros días, están, con raras excepciones, dispersas y descabaladas.[5]

---

[3] En Alemania ha habido una eclosión de monografías sobre este autor, con varias reediciones la mayoría de ellas. Señalaremos las más relevantes: R. Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus* (Hanser, München, 2004) –a este mismo biógrafo le debemos una provechosa selección de textos filosóficos titulada *Schiller als Philosoph: eine Antologie* (wjs, Berlín, 2005)–; S. Damm, *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung* (Insel, Frankfurt a. M., 2004); P. A. Alt, *Friedrich Schiller* (C. H. Beck/Wissen, München, 2004); K. Wölfel, *Friedrich Schiller. Portrait* (dtv, München, 2004); E. G. Baur, *"Mein Geschöpf musst du sein". Das Leben der Charlotte Schiller* (Hoffmann und Campe, Hamburg, 2004); N. Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst* (Reclam, Stuttgart, 2005); M. Haller-Nevermann, *Friedrich Schiller. Ich kann nicht Fürstendiener sein. Eine Biographie* (Aufbau Verlag, Berlín, 2005), y D. Hildebrandt, *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs* (Hanser, München, 2005). Incluso han proliferado las publicaciones para un mercado infantil y juvenil, tan escasas entre nosotros: P. Härtling, *Schiller für Kinder* (Insel, Frankfurt a. M., 2004); Ch. Engelmann/C. Kaiser, *Möglichst Schiller. Ein Lesebuch* (dtv, München, 2004), y M. Mai, *"Was macht den Mensch zum Menschen?" Friedrich Schiller* (Hanser, München, 2004).

[4] Cf. I. Galán, "Análisis bibliográfico de la influencia de la poesía de J. Ch. F. Schiller en España a través de sus traducciones al castellano", en: *Revista General de Información y Documentación*, vol. 10, nº 1 (2000), pp. 225-232. De ahí la encomiable labor de Martín Zubiría, quien, haciendo un esfuerzo ímprobo, nos ha brindado en este mismo volumen pulidas versiones de algunos poemas cruciales.

[5] Hacer un recuento de todas las ediciones excede nuestras pretensiones aquí, pero sí queremos llamar la atención sobre algunas interesantes publicaciones, aunque no siempre modélicas en su presentación y acribia: *Sobre la gracia y dignidad; Sobre la poesía ingenua y sentimental*, traducción de J. Probst y R. Lida, Icaria, Barcelona, 1985 (de la traducción del último escrito hay una nueva edición a cargo de P. Aullón de Haro, Verbum, Madrid, 1995); *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, traducción de J. Feijoo y J. Seca y estudio introductorio de J. Feijoo, Anthropos, Barcelona, 1990 (existe una versión en catalán de J. Llovet, Laia, Barcelona, 1983); *Poesía filosófica*, traducción y estudio intro-

Este *revival* tampoco debe causar demasiada extrañeza, pues desde casi todos los flancos ideológicos se ha intentado flirtear con Schiller, que cuenta con el mérito o demérito de aparecer como el favorito de los partidos más antagónicos. Ya en 1932 (y reeditado en 1934) Hans Fabricius hizo de él el portaestandarte del nacionalsocialismo en su libro *Schiller como compañero de lucha de Hitler*. En *Mein Kampf* era ensalzado como "el principal portavoz de la libertad de nuestro pueblo".[6] Entre 1933 y 1945 tuvieron lugar en el Imperio 10.600 representaciones de sus dramas, con la obvia proscripción de *Don Carlos* y de *Guillermo Tell*, que, paradójicamente, lo encumbró como poeta nacional suizo. El joven Schiller, prófugo del déspota Carlos Eugenio, quien le prohibió desempeñar la profesión de escritor, fue rehabilitado políticamente como un profeta nazi. Sin embargo, el entusiasmo por piezas como las citadas, amén de, p. ej., *Los bandidos* o *La conjuración de Fiesco en Génova*, declinó rápidamente en los círculos gubernamentales. A pesar de tener entre sus devotos al mismo Goebbels, Hitler ya no autorizó a partir de mediados de 1941 ninguna representación de *Tell*. Siguió luego una directiva sobre la supresión del drama de los planes de enseñanza en las escuelas. Con razón apelaron en sus panfletos los hermanos Scholl –sobre los que acaba de estrenarse una película justamente galardonada–, adalides de la resistencia antinazi, a Schiller. Entre los opositores fueron bienvenidas sus invectivas contra el Estado espartano, un modelo de perfección política para el Tercer Reich, en *La legislación de Licurgo y Solón*.[7]

---

ductorio de Daniel Innerarity, Hiperión, Madrid, 1991; Schiller, *Escritos de Filosofía de la Historia*, traducción de Lucía Camarena e Introducción de Rudolf Malter, Universidad de Murcia, Murcia, 1991; *Escritos sobre estética*, edición y estudio preliminar de J. M. Navarro Cordón, Tecnos, Madrid, 1991; *Lo sublime (De lo sublime y sobre lo sublime)*, traducción de J. L. del Barco y estudio de P. Aullón del Haro, Ágora, Málaga, 1992; J. G. Fichte, *Filosofía y estética. La polémica con Friedrich Schiller*, traducción e introducción de Manuel Ramos y Faustino Oncina, Universitat de València, Valencia, 1998; *Escritos sobre Schiller*, traducción e introducción de Martín Zubiría, Hiperión, Madrid, 2004, y *Escritos breves sobre estética*, traducción de V. M. Borrero y J .P. Larreta, Doble J, Sevilla, 2004.

6 Véase la entrada "Schiller" en el *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* de R. Sala (Acantilado, Barcelona, 2003), pp. 344-348.

7 Este parangón entre los dos modelos griegos se remonta a 1789 y ha sido incluido en *Escritos de Filosofía de la Historia*, pp. 59-90.

Aunque tras 1940 el poeta continuó siendo celebrado en cenáculos pardos como “heroico” y “nórdico”, quedaban mutiladas las líneas del *Don Carlos* en las que el Marqués de Poza desafía al rey español: “Renunciad a vuestro antinatural endiosamiento, que nos aniquila. Sed para nosotros un dechado de lo sempiterno y verdadero. [...]. ¡Concededнos la libertad de pensamiento!”.[8] *María Estuardo*, por el contrario, era invocada como aliada escocesa en la lucha contra la pérfida Albión y *Wallenstein* continuaba encontrando encaje en la facundia mesiánica tan cara al *Führer*. Semejantes datos chocan con su también omnipresencia en la extinta República Democrática Alemana, sea en el mercado editorial (ya en 1960 había 3 millones de ejemplares de sus escritos en las librerías germano–orientales), en los escenarios o en la televisión.

Este año –lo insinuamos al comienzo prometiendo que retomaríamos la cuestión– se celebran dos efemérides de muy distinto signo: el bicentenario de la muerte de Schiller y el sexagésimo aniversario de la capitulación de Alemania. Más allá de la coincidencia geográfica y acaso de un cierto culto a la muerte, a rebufo del turbión de conmemoraciones que nos asedia por doquier[9], mucho deberíamos cavilar para hallar otras afinidades electivas entre hitos tan dispares. Y si recurrimos a una suerte de metonimia o, mejor dicho, de toponimia, esa sensación de encontrarse frente a dos fenómenos disjuntos se refuerza: Weimar (podríamos hablar mejor del tándem Weimar–Jena, en cuya universidad fue catedrático de historia Schiller, donde se inició con una esplendorosa lección sobre *¿Qué significa y con qué fin se estudia historia universal?*,[10] en el crucial año 1789) y Buchenwald (que está en el trasfondo de buena parte de la obra literaria de Jorge Semprún). Cuán próximo espacialmente y cuán alejado éticamente está un lugar del otro. Weimar como cenit de la cultura y Buchenwald como vergüenza de

[8] J. Ch. F. Schiller, *Teatro completo*, traducción del alemán por R. Cansinos Assens y M. Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973, p.468.

[9] Cf. P. Nora, “Gedächtniskonjunktur”, en: *Transit. Europäische Revue*, 22 (2002), pp. 18-31.

[10] *Escritos de Filosofía de la Historia*, pp. 1-18.

la civilización: una misma topografía para la república de las letras y el terror concentracionario. El parnaso de los clásicos se convirtió en escenario de los más horrendos crímenes.

Ciertamente sobre Weimar y Buchenwald investigan historiadores de muy diferente especialidad: estudiosos del clasicismo alemán y del holocausto, respectivamente, pero ambos enclaves forman una unidad fatal, en la que confluyen dos perspectivas históricas completamente contrapuestas, y cabe inquirir por el entrelazamiento simbiótico de la ciudad patrimonio de la humanidad (*Humanitätsstadt*) y del *locus horribilis*.[11] Y, sin embargo, ha habido serias tentativas filosóficas de rastrear el tránsito (¿o fue sin más una traición a la razón ilustrada?) del "Reino de Dios en la tierra" –la consigna que invocaba el trío Hölderlin, Schelling y Hegel en sus años mozos, todavía jaleados por sus sueños de cambio y ya desazonados por la alianza *contra natura* y paralizante entre kantismo y dogmatismo[12]– al averno, de escudriñar una lógica del paso abisal a la barbarie (¿o fue un paso en falso, un traspiés?). En la *Dialéctica de la Ilustración* se interrogan Adorno y Horkheimer

[11] El historiador Dieter Kühn se enteró de que muebles de la casa de Schiller en Weimar fueron copiados en el campo de concentración de Buchenwald entre 1942 y 1943. El más conocido fue su escritorio. La administración municipal no quería renunciar al turismo cultural, que reportaba pingües beneficios a las arcas locales, ni, por tanto, cerrar los santuarios del clasicismo. Se le ocurrió así la idea de la imitación del mobiliario. Kühn saca a colación esta anécdota para trascenderla y probar la cooperación en varios terrenos de la ciudad con el campo de concentración, que pertenecía al término municipal de Weimar. El campo de concentración recibió el encargo de tallar los muebles clásicos según los originales y los prisioneros asumieron esa tarea. El escritorio de Schiller fue reproducido en los talleres del campo por un prisionero que, gracias a su talento, logró sobrevivir (cf. D. Kühn, *Schillers Schreibtisch in Buchenwald. Bericht*, S. Fischer, Frankfurt a. M., 2005, y la reseña de P. M. Lützeler, "Klassik, KZ und Schillers Schreibtisch. Dieter Kühns geglückter Symbiose von Weimar und Buchenwald, en: *Zeitliteratur*, mayo de 2005, pp. 8-9).

[12] La correspondencia entre los amigos durantes los años 1794 y 1795 está recogida en: G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, edición, introducción y notas de J. M. Ripalda, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 49-67. Sobre Hölderlin disponemos de exhaustivos ensayos de Anacleto Ferrer (*La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin*, Hiperión. Madrid, 1993, y *Hölderlin*, Síntesis, Madrid, 2004), infatigable traductor del mismo, y de Salvador Más (*Hölderlin y los griegos*, Visor, Madrid, 1999), a quien debemos cuidadísimas versiones recientes de Goethe (la última de las cuales son las *Elegías Romanas*, Antonio Machado, Madrid, 2005), la estrella más fulgurante del clasicismo. Goethe fue siempre, frente a Schiller, *primus inter pares*. El poema *El ideal y la vida* del segundo, v. g. –dentro plenamente de la órbita temática que ocupa a esta generación–, sigue la estela de *Prometeo*.

sobre cómo la razón, emblema de las Luces y motor de la emancipación, se muda en un poder totalitario, devastador y autodestructor, que teje una relación de dominación y explotación de la naturaleza y de los hombres entre sí, sobre cómo su universalidad degenera en el capital de una clase particular que la malversa al albur de sus exclusivos intereses ideológicos. La promesa de liberación de la humanidad ha quedado truncada por un uso instrumental de esa facultad, y la Ilustración del pueblo, lo que podríamos llamar la cultura democrática del público, se ha vuelto pura y simplemente mistificación de las masas, consumo embrutecedor. En un vibrante excurso de *El discurso filosófico de la modernidad* presenta Habermas a Schiller como un sismógrafo de estas quiebras, como un zahorí de estos fraudes.[13] El *homo ludens* pretende zafarse de la maraña de dilemas (ocio–negocio, libertad–trabajo, acción autónoma–actividad mecánica, vocación–profesión, consumismo–democracia, aislamiento–masificación,...) que la incipiente sociedad burguesa urdió arteramente.

Schiller poseía un sentido inextinguible para lo trágico. Sobre todo huestes conservadoras deploran que desde entonces el teatro alemán niegue las potencias trágicas del destino y las verdades atemporales. Para ellas rebeldes con o sin causa (como Karl von Moor en *Los bandidos*) y reformadores idealistas del mundo (como el marqués de Poza en *Don Carlos*) están ciegos para la ruda realidad de la vida histórica, para la "irrupción del tiempo en el drama".[14] Sin embargo, este autor, con su teoría del placer estético

---

[13] Cf. M. Horkheimer y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, introducción y traducción de J. J. Sánchez, Trotta, Madrid, 1998, y J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, versión castellana de M. Jiménez, Taurus, Madrid, 1991. En el excurso del último leemos: "Y con el mismo aliento con que critica el trabajo alienado y la burocracia, Schiller se vuelve, considerándola parte de lo mismo, contra una ciencia intelectualizada y superespecializada que se aleja de los problemas de la vida cotidiana" (p.63). No resulta descabellado, por tanto, que trace un paralelo entre el poeta y Herbert Marcuse en lo que concierne a la relación del arte con la revolución (pp. 66-67). En el terreno estrictamente artístico tenemos que remitir entre nosotros a S. Marchán, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1987, y J. L. Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998.

[14] C. Schmitt, *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*, traducción de Romà García y prólogo de Romà García y J.L. Villacañas, Pre-Textos, Valencia, 1993.

y de lo sublime (engarzado a lo trágico mediante lo patético), marca una cesura tanto con la tragedia burguesa como con la antigua. Mendelssohn, Lessing y arrolladoramente Kant coadyuvarán a apuntalar un canon remozado que alcanzará su apoteosis, mas no su culmen, con *La novia de Mesina* de 1803, tan entreverada con motivos de Eurípides y Sófocles. El clímax del drama –así reza la enseñanza del bibliotecario de Wolfenbüttel enlazando con Aristóteles– no se alcanza con la violencia desatada e ineluctable de las pasiones, sino mediante un influjo en el espectador que despierta la compasión, una compasión que no inocula ni cohonesta la resignación ante las desgracias, sino que espolea a actuar y a superarlas. Schiller arranca de una antropología hendida, de un desgarro interior entre sensibilidad y razón, naturaleza y espíritu, necesidad y libertad (los dualismos kantianos reflejados en la tercera antinomia de la *Crítica de la razón pura* son determinantes), y la constelación de lo patético, lo sublime y lo trágico le permite descubrir la disyunción inherente al hombre y decantarla en favor de la autodeterminación.[15] Los escritos de inicios de la década de los 90 traducidos por J. Monter son una suerte de mayéutica de estas ideas, definitivamente escanciadas en 1793, justo en el momento en que canta la palinodia y rompe drástica e irrevocablemente con la Ilustración y la Revolución Francesa. Sus cartas al

---

[15] Véanse R. Galle, "Tragisch/Tragik", en: K. Barck y otros (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 6, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2005, pp. 152-157, G. Pinna, *Friedrich Schiller. I drammi e la concezione del tragico e della storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1997, y J. V. Selma, *Imágenes de naufragio. Nostalgia y Mutilaciones de lo Sublime Romàtico*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996. Schiller habla de dos leyes de lo trágico: "La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza doliente (*leidenden*). La segunda es la representación de la ley de la resistencia moral frente al sufrimiento (*das Leiden*)" (*Sobre lo patético*, en: *Schillers Werke, Nationalausgabe*, Böhlau, Weimar, 1986, vol. XX, p. 199; cf. p. 196; trad. cast. en: Friedrich Schiller, *Escritos breves sobre estética*, p.4; cf. p. 1). Todo un florilegio de breves artículos coetáneos de 1793 abordan ese tópico, que desembocan como afluentes en el enjundioso prólogo del autor a *La novia de Mesina*, titulado *Del empleo del coro en la tragedia* (en: *Teatro completo*, pp. 971-977), y entre los cuales conviene alzaprimar, si bien incubados con anterioridad, los que aquí traduce J. Monter (de dos ellos existía una versión castellana que necesitaba ser depurada –*Poesía ingenua y poesía sentimental (Del arte trágico y De la causa del placer ante objetos trágicos)*, traducción de W. Liebling y con estudio preliminar de R. Leroux, Editorial Nova, Buenos Aires, 1963, pp. 149-191).

duque de Augustenburgo de ese año preludian sus más famosas sobre la educación estética del hombre de 1795. La belleza no es sino "la libertad en la apariencia" (*Freiheit in der Erscheinung*), o, hablando kantianamente, el "fenómeno de la libertad", un oxímoron que funge de gozne (lo que el Idealismo y el Romanticismo designarán con el marbete de "mediación", "reunificación" o "reconciliación") entre los dos mundos –concebidos no ontológicamente, sino como diferentes puntos de vista– que el Criticismo había separado.[16]

Según una controvertida tesis de Reinhart Koselleck,[17] el absolutismo es la propuesta de pacificación a las guerras civiles religiosas que asolan cruentamente a Europa, pero al precio de introducir una cierta esquizofrenia en los individuos, al exigir una tajante escisión, sin porosidad posible, entre las convicciones, íntimamente libres, y las acciones, sometidas sin fisuras al soberano. Ese resto indomeñado servirá de trampolín para una Ilustración hostil con el poder establecido, al producirse una creciente tensión entre nuevas elites cada vez más pujantes y el anonimato político al que están condenadas. Hartas de su ostracismo, promueven la creación de foros presuntamente apolíticos para la sociedad emergente, habida cuenta de que la política es acaparada íntegramente por el Estado. Tales instituciones oficiosas, paralelas y alternativas a las oficiales, se concretan en la logia y el teatro, que se blindan frente a la injerencia del poder mediante el secreto y la ficción. Se trata de formas análogas, en la medida en que ambas catalizan la configuración de la conciencia burguesa y la mutación de la autodefensa en beligerancia respecto al Estado. La moral, la escala axiológica que en ellas se forja, servirá más tarde de ariete contra el Leviatán y sus émulos déspotas. Pero primeramente la supervivencia del arte depende de la exclusividad recíproca entre la jurisdicción tea-

---

[16] Cartas a Körner del 8 y del 23 de febrero de 1793 (*Kallias*, pp. 21, 41). Cf. W. Jaeschke y H. Holzhey, *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Meiner, Hamburg, 1990.

[17] *Crítica y crisis del mundo burgués* [1959], Rialp, Madrid, 1965.

tral y la civil (el texto de 1785 que aquí se traduce, *¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen teatro permanente?*, conocido también por el título posterior, *El escenario teatral considerado como institución moral*, es una buena prueba de ello): se escenifica la inmoralidad de la ley política a costa de la inermidad política de la ley moral. Luego la escena se convierte en tribunal. El arte se erige en custodio de la moral. En *Los artistas* (1789) –poema del cual también brindamos aquí una nueva versión– podrían hallarse asimismo algunas de estas intuiciones. El *Anuncio de la Talía renana (Ankündigung der Rheinischen Thalia)*, fermentado en sus pletóricos años de Mannheim y encabezado por la célebre y retadora proclama prometeica: "Escribo como ciudadano del mundo, que no está al servicio de ningún príncipe", es solidario con esa concepción de la *poiesis* como "espada y balanza" (*Schwert und Waage*), que semeja una transfiguración del lema "daga y látigo" (*Dolch und Geissel*), que, en la línea edificante del venerado Diderot, acuñó Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo*. Un cotejo con el *Anuncio de las Horas* (1795) –otra revista a la que se entregó febrilmente– evidencia el lento pero incesante deshilachamiento de la Ilustración europea y la consiguiente frustración por los hitos de la razón.

El contexto histórico explicaría la analogía estructural del arte y el secreto,[18] de la república de las letras y las logias. Lo que era lugar de cobijo y asilo pasa al ataque, se postula como vanguardia propulsora de la revolución. Es lo que se ha denominado función conspiradora o de intriga política. De la conciencia de la crisis del

---

[18] Véanse a este propósito tanto la novela *El visionario* de ese mismo año 1789 como su lección *La misión de Moisés*, publicada en 1790, donde se tratan, respectivamente, la influencia de las sociedades esotéricas (en el caso que nos ocupa, la manipulación del príncipe) y el papel religioso y político de los misterios, pues "Moisés es el primero que se atreve no sólo a proclamar, sino a convertir este resultado de los misterios mantenido en secreto en los fundamentos del Estado" (en: *Escritos de Filosofía de la Historia*, p.57; por otro lado, el *Anuncio de las Horas* está incluido en este mismo volumen, pp. 149-153). Cf. Y. Wübben, "Moses als Staatsgründer. Schiller und Reinhold über die Arkanpolitik der Spätaufklärung", en: *Aufklärung*, 15 (2003), pp. 125-158. Este asunto lo he abordado en la Introducción a J. G. Fichte, *Filosofía de la masonería. Cartas a Constant*, Istmo, Madrid, 1997.

expediente absolutista brota la poesía como un arma cargada de futuro. Proliferan los pronósticos que presagian el fin del corsé político vigente; se vaticina la revuelta. El arcano y el arte son un augurio, la promesa de un mundo nuevo. Sin duda, esta exégesis chirría con el intento posterior de uncir *Los artistas* a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* –especialmente a la novena–, esto es, de hurtarle su hálito políticamente subversivo. El poema es lo suficientemente ambiguo como para permitirle navegar entre dos aguas: la revolución y la contrarrevolución.

La Ilustración no ha humanizado a los hombres, no los ha hecho más pacíficos. Encalló en mera "cultura teórica": "La necesidad más imperiosa de nuestra época me parece que es el ennoblecimiento de los sentimientos y la purificación moral de la voluntad, ya que se ha hecho mucho por la ilustración del entendimiento. De esta forma no nos falta tanto conocimiento de la verdad y del derecho, como efectividad de este conocimiento para la determinación de la voluntad, no tanta *luz* como *calor*, y no tanta cultura filosófica como estética. Esta última la tengo por el instrumento más efectivo para la formación del carácter, y al mismo tiempo la considero aquella que se debe mantener completamente independiente de la situación política y de la ayuda del Estado".[19] La Ilustración no sólo subestimó la violencia de los hombres, sino también la suya propia. ¿Por qué un espacio de libertad se tornó un sanguinario ajuste de cuentas? Schiller barrunta el escándalo de la libertad autoritaria, el hecho de que la libertad misma alberga un momento de violencia, tan pronto como, provista de poder, penetra en la vida y realiza sus ideales. Su idealismo sería en cierta manera trágico. El héroe crea en nombre de sus ideales una realidad que acaba devorándolo. P. Szondi[20] lo ha descrito como la

[19] Carta al duque de Augustenburgo del 13 de julio de 1793, en: *Escritos de Filosofía de la Historia*, pp. 104-105.

[20] Cf. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt a. M., 1964; íd., *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1973, y J. L. Villacañas, *Tragedia y teodicea de la historia: el destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Visor, Madrid, 1993.

"tragedia del Idealismo". Schiller vio una gran oportunidad en la circunstancia de que no nos las habemos con una realidad efectiva, sino representada. Luego no debemos rendirnos ante ella, puesto que la hemos construido y podemos mejorarla. Él deseaba la liberación de la humanidad, no de la nación.[21] La violencia como vehículo de salvación, tal como fue el caso de la Revolución Francesa, le resultaba sospechosa.

Schiller ha previsto la época de la educación unilateral, de la ciencia fáustica, de la soberbia y estrechez de miras de su superespecialización, del autismo pedante de la expertocracia y de la fuerza demoníaca del dinero, que transforma las relaciones humanas en relaciones de trueque, reduciendo el valor del hombre a su valor de cambio, a un precio.

El progreso técnico facilita la vida en la misma medida en que la angosta.[22] Ni el tipo de ordenamiento político (que ha desembocado en "una constitución política degenerada"[23]), ni tampoco el económico (basado en una galopante y castrante división del trabajo), que saldrá ileso de los lamentos de sus detractores, colman las expectativas humanas: "Para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad".[24] Éste es el sueño que nos ha legado tan polifacético autor, pero al que le acechan nuevas amenazas, el esteticismo y el elitismo: "En el Estado

[21] Sin embargo, es demasiado aventurado hacer de Schiller el inventor del Idealismo (recuérdese el título del libro de Safranski), por las profundas e insalvables diferencias con los verdaderos mentores del mismo (véase la Introducción de M. Ramos y F. Oncina a J. G. Fichte, *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*).

[22] "Fue la propia cultura la que infligió esa herida a la humanidad moderna. Al tiempo que, por una parte, la experiencia cada vez más amplia y el pensamiento cada vez más determinado hacían necesaria una división más estricta de las ciencias y, por otra, el mecanismo cada vez más complejo de los Estados obligaba a una separación más rigurosa de los estamentos sociales y de los oficios, también se fue desgarrando la unidad interna de la naturaleza humana, y una pugna fatal dividió sus armoniosas fuerzas" (*Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 147; cf. pp. 155, 157, 159).

[23] *Ibíd.*, p. 171.

[24] *Ibíd.*, p. 121.

estético, todos, incluso los instrumentos de trabajo, son ciudadanos libres... Aquí, en este reino de la apariencia estética, se cumple el ideal de igualdad que los exaltados querrían ver realizado también en su esencia... Pero, ¿existe ese Estado de la bella apariencia? Y si existe, ¿dónde se encuentra? En cuanto exigencia se encuentra en toda alma armoniosa; en cuanto realidad podríamos encontrarlo acaso, como la pura Iglesia y la pura República, en algunos círculos escogidos".[25]

Valencia, octubre de 2005

Faustino Oncina Coves
Universitat de València

[25] *Ibíd.*, pp. 379-381.

-I-

[ANUNCIO DE LA *TALÍA RENANA*][*]
[ANKÜNDIGUNG DER *RHEINISCHEN THALIA*][26]

Después de tantos diarios, periódicos ilustrados y emotivos, que inundan año tras año Alemania, no sé cómo recibirá el público esta nueva invitación. Ya ocurrió muy a menudo que, tras las sagradas palabras del patriotismo y del bien general, se escondía la especulación de un comerciante. El fracaso de mis predecesores (excepto sólo algunos pocos) ha espantado al aficionado. De la misma manera que Macbeth incrimina a sus furias, ellos han mantenido su palabra, pero han roto nuestra *esperanza*. La confianza ciega del público es lo único a lo que todavía puedo apelar. Para conseguirlo, permítaseme una divagación.

---

[*] La traducción de los cuatro textos (incluídas las notas) sigue la edición de Herbert G. Göpfert (con la colaboración de Gerhard Fricke), *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden*. Carl Hanser Verlag, Munich 1976 (1966), [NT].

[26] Schiller envió este "anuncio" a numerosos amigos, escritores y amantes de la literatura; también lo publicó en revistas literarias. El resultado fue profundamente frustrante. A pesar de todo, el primer ejemplar de la *Rheinische Thalia* apareció en la primavera de 1785. Pero sólo cuando, tras el traslado de Schiller a Leipzig, Göschen se hizo cargo de la revista –ahora con el título de *Thalia*– pudo aparecer el segundo ejemplar en 1787. *Thalia* perduró hasta 1791; desde 1792 hasta 1795, igualmente con Göschen, apareció la *Neue Thalia*.
Los pasajes que aparecen en el anuncio sobre los *Räuber* [Los bandidos] son una importante continuación de la recensión que Schiller hizo de su propio drama.



Escribo como ciudadano del mundo,[27] que no está al servicio de ningún príncipe. Pronto perdí mi patria para cambiarla por el mundo entero, que sólo conocía por el telescopio. Un curioso equívoco de la naturaleza me condenó a ser poeta en el lugar donde nací. La inclinación poética resultaba ofensiva para las leyes del instituto, donde fui educado, y contradecía el plan de su fundador. Durante ocho años luchó mi entusiasmo con la regla militar; pero la pasión por la poesía es ardiente y fuerte, como el *primer* amor. Lo que la debía apagar, la encendía. Para evitar las relaciones que me resultaban un suplicio, mi corazón se refugiaba en un *mundo de ideales*; pero, era un corazón desconocedor del mundo *real*, del que me separaban barrotes de hierro; desconocedor de los *hombres*, pues los cuatrocientos que me rodeaban eran un *único* ser, fiel réplica de un mismo molde, del que la plástica naturaleza renegaba solemnemente; desconocedor de las inclinaciones de los seres libres y confiados en sí mismos, pues aquí sólo llegaba a la madurez *una única* inclinación, que no quiero nombrar ahora; cualquier otra potencia de la voluntad perdía fuerza, en la medida en que sólo una se excitaba convulsivamente; cualquier particularidad, cualquier desenfreno de la naturaleza, que actúa de mil maneras, se perdía con el ritmo regular del orden dominante; desconocedor del bello sexo: como es sabido, las puertas de este instituto sólo se abren a mujeres[28] antes de que empiecen a ser interesantes o cuando ya han dejado de serlo; desconocedor de los hombres y del destino humano, mi pincel tenía que malograr necesariamente la línea intermedia entre el ángel y el demonio, tenía que producir un monstruo que, por suerte, no existía en el mundo y al que podía desearle la inmortalidad sólo para eternizar el ejemplo de un nacimiento, que introducía en el mundo la antinatural cópula de la *subordinación* y del *genio*. Me refiero a la obra *Räuber* [Los bandidos].

---

[27] Traduzco *Weltbürger* por ciudadano del mundo [NT].
[28] Traduzco *Frauenzimmern* simplemente por mujeres [NT].

Esta obra se ha publicado. Todo el mundo decente[29] ha tildado al autor de ultrajador de la majestad. Toda su responsabilidad estaría en el *clima*, en que nació. De todas las innumerables acusaciones que se han escrito contra la obra, la única que me afecta es la de haber pretendido caracterizar a personas dos años antes de haberme encontrado con una.

La obra me costó la familia y la patria. En una época en que la sentencia de la masa todavía tiene que dirigir nuestro inestable sentimiento de dignidad personal, en que la sangre caliente de un joven fluye más alegre con la mirada luminosa de la aprobación, miles de penas que insinúan la futura grandeza envuelven su alma titubeante y ve ante sí la divina fama póstuma, en un hermoso ocaso; en medio del goce del primer elogio seductor que, inesperadamente y sin merecerlo, me llegó de lejanas provincias, en mi pueblo se me prohibió *escribir*, so pena de cárcel. Mi decisión es conocida; paso por alto lo demás, porque considero absolutamente indecoroso ponerme en contra de quien hasta entonces era mi padre. Mi ejemplo no arrancará ninguna hoja de la corona de laurel de ese príncipe, al que mencionará la eternidad. Su escuela de formación ha supuesto la dicha de varios centenares; en cambio echó a perder la mía.

Ahora, todos mis lazos se han desatado. Ahora, el público lo es todo para mí: mi carrera, mi soberano, mi confidente. Ahora sólo me debo a él. Únicamente me presentaré ante este tribunal. Sólo a él temo y respeto. Algo grandioso me invade con la idea de no soportar más atadura que la sentencia del mundo y de no apelar a otro trono que al del alma humana.

Tal vez resulte extraño encontrar en el anuncio de un periódico la historia juvenil de su editor; con todo, para guiar al lector hasta el secreto de mi empresa no había camino más natural que darle a conocer al hombre que la va llevar a cabo.

---

[29] Traduzco *sittlich* por decente [NT].

La *Rheinische Thalia* estará abierta a cualquier tema que interese, en general, a los hombres y tenga una relación inmediata con su felicidad. Por tanto, programáticamente incluye todo lo que sea capaz de perfeccionar el sentido moral, lo que resida en el ámbito de lo bello, todo lo que pueda ennoblecer el corazón y el gusto, acrisolar las pasiones y beneficiar la formación general del pueblo.

I. *Retratos de personas y acciones notables.*

Exonerado de todo negocio, más allá de todo miramiento, un ciudadano del universo, que acoge en su familia a cualquier tipo humano y abraza con amor fraternal el interés de la totalidad, me siento invitado a seguir al hombre a través de cualquier decorado de la vida ciudadana para verlo en su círculo y, si se me permite utilizar esta imagen, para dirigir la aguja imantada a su corazón. Engranajes recientemente descubiertos en el incomprensible mecanismo de relojería del alma, fenómenos particulares, que se resuelven en alguna notable mejora o empeoramiento, son para mí, lo confieso, más importantes que los tesoros muertos, que hay en el gabinete del coleccionista de antigüedades o que un planeta vecino de Saturno acabado de descubrir, al que su feliz descubridor pone inmediatamente su nombre para siempre.

II. *Filosofía para la vida activa.*

III. *Bella naturaleza y bellas artes en el Palatinado.* Los viajeros, especialmente del norte de Alemania, nos envidian por estas dos cosas y se van admirados por las singulares comarcas del Rin y los magníficos monumentos artísticos. El dichoso enclave de Heidelberg, la admirable ruina de su castillo, el jardín de Schwetzingen, la galería de pinturas, la sala de antigüedades, la iglesia de los jesuitas en Mannheim y muchas otras cosas siguen siendo interesantes aún pintadas, a poco que el pincel se haya dejado guiar por el gusto y la sensibilidad.

IV. *Teatro alemán*. Respecto a las bellas artes, lo que distingue de forma admirable a la ciudad de Mannheim es su teatro; un teatro que, con el más puro gusto, el *mejor* tono y la actuación *verdadera* e *ingeniosa* de *algunos* de sus miembros llama la atención de todo el público. Y, sin embargo, este teatro no se *conoce* o se conoce muy poco en el resto de Alemania. Su historia y dramaturgia tendrá un lugar considerable en esta *Thalia*, tanto más cuanto al editor no le une *ningún* lazo con éste y, por tanto, ningún miramiento puede condicionar o adulterar su juicio. De entre la multitud de *troupes* alemanas, a las que convocó el ataque desesperado de un arruinado jugador de azar o el destino ciego, como los átomos de Epicuro (que, al igual que la peste, andan de puntillas a mediodía y representan la tragedia más agarrotada en el catafalco), el teatro de Mannheim es una de las pocas *troupes* que ha nacido por una decisión y se mantienen con cierto sistema artístico. Por eso, se entiende que no se pueda dar en *este* teatro ningún artificio mercantil, con que normalmente sólo los cabecillas de las bandas de comediantes acuden en auxilio de su peor empresa (baratijas de moda, aglomeración de obras *nuevas*, aunque también *estigmatizadas*, especulaciones sobre el gusto dominante, aunque éste proceda de Laponia o de Siberia); y se entiende que en este teatro no tenga cabida ninguna de las artes de prestidigitación, con que sólo una tropa de profesionales del teatro muertos de hambre va pordioseando entre el público. Aquí, el espíritu del arte tiene que animarlo todo de manera natural; aquí, es imposible que la belleza superior esté sometida al vulgar interés personal. Y la crítica también tratará a este teatro de acuerdo con esa gran norma, que por sí mismo ha adoptado: juzgará la elección de las obras según su valor moral y estético, investigará el reparto de los papeles y sus razones (secretas o públicas) y, luego, examinará cuidadosamente la aprobación o repulsa del público. En un arte inestable, como el dramático o mímico, en que la vanidad del actor a menudo tan ávidamente traga el insultante aplauso de la masa inculta y de buen grado lo confunde con la voz de la verdad, la crítica nunca puede ser suficientemente rigurosa. Más de una vez he observado cuán

puntualmente, con el fin de obtener una caricia, el artista ansioso de elogios calculaba su interpretación (en el caso del escritor, su composición) de acuerdo con la imbecilidad de su público y sacrificaba su mejor genio a esta *ramera universal*. Puede que, tal vez en su intimidad, se avergüence de un favor tan fácil de conseguir, pero, inmediatamente después, el genio humillado se venga de esta deserción y, por sí mismo, le empuje a una situación crítica.

Convencido de que la *admiración*, la justa *reprobación* siempre perfecciona; de que el mayor artista es, a la vez, el más modesto y el que con rubor presta atención cuando los espectadores sobornados se exceden en su glorificación; y completamente seguro de que la cabeza más arrogante desdeñará una obra que no es sino humo,[30] en que sólo los peores teatros bañan a sus moribundos ídolos, no tomaré como modelo de esta dramaturgia a ninguno de los habituales periódicos teatrales; más bien al contrario, daré una prueba de mi respeto al actor y al dramaturgo mediante la duda sincera. Sólo hay que proclamar el mérito *rotundo*; rebatiré la fama *usurpada* con toda franqueza; en cambio, sólo aludiré al chapucero en el caso que su horroroso ejemplo pueda instruir.

Además, por adelantado declaro que reconozco y respeto los límites que diferencian al aficionado del experto y que considero demasiado respetable un arte insondable, como ciertamente es el teatral, para imponerle, como juez, mi sentimiento particular, tal vez infectado. Sobre el poeta puede hablar a menudo una sensibilidad sana; sobre el actor, sólo la mayoría de expertos; precisamente por eso, en esta *Thalia*, los juicios (en el caso que se hagan) serán en todo momento resultado de varias voces, que coincidan en *una única* sentencia.

El inicio lo constituye un *detalle* completo de este teatro, de su historia y organización, la característica de sus artistas (sólo de

---

[30] Traduzco *Rauchwerk* por obra que no es sino humo [NT].

quienes me parezcan importantes) y el análisis de algunas obras, que hayan subido o bajado de forma notable en él. Ofrezco por adelantado aquéllas, cuyos autores viven aquí: *Die Verschwörung des Fiesco*, *Verbrechen aus Ehrsucht* [de W. Iffland] y *Franz von Sickingen* [probablemente de Anton Klein, de Mannheim]. La *Thalia* está abierta a quien tenga ganas de responderme o quiera apelar al público por mi crítica. Pero, verbal ni una sola declaración.

V. *Poemas y rapsodias, fragmentos de obras dramáticas.*

VI. *Juicios de hombres y escritos importantes.*

VII. *Declaraciones mías.*

VIII. *Correspondencias – Reseñas – Misceláneas.*

Cada dos meses se encuadernará un ejemplar de doce pliegos de octavo mayor y se enviará en un sobre. El precio de la suscripción de cada ejemplar es, para el extranjero, de un florín renano y, en la editorial de Mannheim, de medio rixdal. Es posible hacer la suscripción en todas las ilustres oficinas de correos y es válida hasta mitad de enero. Los ejemplares se recibirán gratuitamente hasta donde llegue el correo imperial; en el caso de que intervengan correos extranjeros, pagando unos costes aceptables, que éstos decidirán. Se ruega a los interesados remitir los formularios al periódico y dar a la oficina de correos el nombre y las señas de los suscriptores, para que ésta los tenga disponibles en lo sucesivo e inmediatamente tenga la amabilidad de hacer llegar cualquier noticia a la oficina de Mannheim. El editor no acepta envíos privados. El correo imperial se ocupará de todo. El pago se realizará tras la recepción de cada ejemplar.

Antes de acabar, una cosa más: la firma de este escrito sólo tendrá valor para mí si se debe a la simpatía personal. A la posteridad

le dará igual el escritor que no haya tenido más valor que sus obras y, gustoso, confieso que al editar esta *Thalia* mi intención primordial ha sido establecer un lazo de amistad con el público.

Mannheim, 11 de Noviembre de 1784.

- II -

¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen teatro permanente? o El escenario teatral considerado como institución moral

Conferencia, que F. Schiller, socio de la Kurpfälzischen Deutschen Gemeinschaft y del Consejo ducal de Weimar, pronunció en Mannheim, en la sesión pública del 26 de junio de 1784.[31]

Si en ninguna relación de la vida burguesa ha de abandonarnos el orgullo natural –así llamo yo a la estima permitida de nuestro valor propio–, lo primero es *esto*: que nos respondamos a nosotros mismos, antes que nada, la pregunta de si el negocio al que ahora dedicamos lo mejor de nuestra fuerza espiritual es compatible con la dignidad de nuestro espíritu y si las justas exigencias de la totalidad satisfacen nuestra aportación. No siempre la mera tensión suprema de energías puede garantizar su grandeza; eso sólo lo puede garantizar su aplicación más noble. Cuanto más sublime es la meta a la que aspiramos, más amplio y extenso es el círculo en que nos ejercitamos, más nos animamos y más pura e independiente de la opinión del mundo es nuestra autoconfianza. Sólo

[31] El texto lo publicó Schiller en el primer y único número de su *Rheinische Thalia* en 1785. Luego, lo incorporó a los *Kleine prosaische Schriften*, 4. Teil (Leipzig 1801), aunque cambiando el título por el de *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* –que es como lo conocen los especialistas de Schiller– y sin la introducción original (los primeros párrafos hasta el *).

cuando hayamos decidido por nosotros mismos lo que somos y lo que no somos, habremos evitado el peligro de padecer un juicio externo, de caer en la vanidad por la admiración o de acobardarnos por el desdén.

Ahora bien, ¿de dónde proviene –esta observación se me ha impuesto desde que me he dedicado a estudiar a las personas– que el orgullo funcionarial [Amtsstolz] sea relativamente inversa al verdadero beneficio; que la mayoría redoble sus pretensiones de consideración social justo en la medida en que disminuye su influencia sobre la misma? ¡Qué modesto se presenta a menudo el ministro, que tiene en sus mano el timón de los impuestos del Land y, con fuerza colosal, rige el gran sistema del gobierno, frente al pequeño histrión, que transcribe sus órdenes; qué modesto el gran erudito, que amplió las fronteras del pensamiento humano e hizo resplandecer la antorcha de la Ilustración por todo el mundo, frente al apático pedante, que guarda los volúmenes! ¿Se condena al joven que, empujado por su fuerza interior, sale de la estrecha cárcel de esa ciencia que hace para ganarse el pan y sigue la llamada del Dios que hay en él? ¿Es esa la venganza de los espíritus pequeños contra el genio, al que desaniman a seguir subiendo? ¿Tal vez valoran tanto su propio trabajo porque les resultó tan penoso? Aridez, laboriosidad de hormiga y jornal erudito son valorados, pagados y admirados con los dignos nombres de minuciosidad, seriedad y sentido profundo. Nada hay más conocido y que, al mismo tiempo, deshonre más a la sana razón que el odio irreconciliable, el orgulloso desdén con que las facultades miran a la artes liberales: esas relaciones se irán heredando hasta que erudición y gusto, verdad y belleza se abracen como dos hermanas reconciliadas.

Resulta fácil entender hasta qué punto esa observación está relacionada con la pregunta: "¿Qué influencia tiene el teatro?". La mayor y última exigencia que el filósofo y el legislador pueden

hacer a una institución pública es la promoción de la felicidad universal. Su primer punto de atención será siempre lo que sirve para que perdure la vida física; lo que ennoblece a la humanidad en su esencia, será lo supremo. La *necesidad* del *hombre animal* es más antigua y apremiante –la *necesidad* del *espíritu*, más exquisita e inagotable. Por eso, quien pueda probar irrevocablemente que el teatro influyó en la formación[32] de las personas y del pueblo, determinará su rango junto a las primeras instituciones del Estado.

El arte dramático está por delante de cualquiera de sus otras hermanas. El mayor producto de este género también es *quizás* el mayor del espíritu humano. El sistema de atracción corporal[33] y el *Julio César* de Shakespeare: la cuestión es si la aguja de la balanza, en que los espíritus superiores sopesan lo humano, se convierte en un punto matemático. Una vez decidido esto –¿y no lo decidió el juez más insobornable, la posteridad?– ¿por qué no habría que dedicarse, sobre todo, a dejar fuera de toda duda la dignidad de un arte, cuyo ejercicio involucra a todas las fuerzas del alma, del espíritu y del corazón? Es un delito contra sí mismo, un asesinato de los talentos, que la medida misma de la capacidad, que se multiplicó para en beneficio del interés supremo de la humanidad, se utilice ingratamente en un objeto menos importante. Realmente aún cabe dudar de si tú provienes del cielo, si todas las influencias, de las que de ufanas, no son en verdad más que bellas quimeras de tus admiradores, si la humanidad no es deudora tuya: ¡oh, si es así, haz pedazos tu inmortal laurel, Talía[34]; eterna Fama, que ésta haga callar tus trompetas![35] –Aquella admirada Ifigenia[36] no fue más que un momento débil de su creador, que se olvidó de su dignidad; y el celebrado Hamlet, un delito de lesa majestad del poeta contra el genio celeste.

---

[32] Traduzco *Bildung* por formación [NT].
[33] Hace referencia a la ley de la gravedad de Newton.
[34] Talía: musa del teatro.
[35] Fama: diosa de la fama.
[36] Ifigenia: obra de Eurípides, traducida por Schiller.

Por cuanto yo sé, de ningún arte se ha dicho y escrito más que sobre éste; de ninguno se ha decidido menos. El mundo se ha dividido, aquí más que en ninguna otra parte, en idolatría y condena; y con la exageración se ha perdido la verdad. El ataque[37] más fuerte que ha tenido que sufrir ha venido de donde no era de esperar. La ligereza, la insolencia, incluso la abominación de quienes lo ejercen no se le puede imputar al mismo arte. La mayoría de vuestras narraciones dramáticas, incluidas las más celebradas, ¿qué son, se dice, sino fino emponzoñamiento camuflado, vicio artificialmente embellecido, virtudes sin energía o fanfarronas? ¿Qué son a menudo vuestros representantes de la humanidad, vuestros y vuestras artistas, sino estigmas del nombre que llevan, parodias de su bendita profesión, desecho de la humanidad? ¿Y qué es vuestra reputada escuela de costumbres, sino el último refugio del lujo satisfecho, un *hinterland* de petulancia y de sátira? ¿Cuán a menudo esa excelsa y divina Talía no es más que una payasa del populacho o se contenta con lamer el polvo en tronos muy pequeños? Todas estas invectivas son irrefutablemente verdaderas, pero no hay ni una sola que afecte al teatro. La religión de Cristo fue la consigna, cuando se dejó América reducida a yermo; para glorificar la religión de Cristo asesinaron d'Amiens[38] y Ravaillac[39] y Carlos IX disparó, en París, a los hugonotes en desbandada. Sin embargo, ¿a quién se le ocurrirá acusar a la más dulce de las religiones de una infamia, de la que incluso la más ruda animalidad renegaría solemnemente?

Tampoco, en Europa, se puede hacer pagar al arte que no sea lo que es en Asia, ni en el siglo XVIII, lo que fue bajo Aspasia[40] y Pericles. Para ser asumido como arte basta que lo fuese *en otro tiempo* y que la nación, en que floreció, sigue siendo nuestro modelo. Pero voy a pasar al análisis mismo.

---

[37] El ataque partió de Rousseau que condenaba radicalmente el teatro en su *Carta a D'Alembert*.

[38] d'Amiens llevó a cabo un atentado fallido contra Luis XIV.

[39] François Ravillac apuñaló al rey Enrique IV de Francia el 14 de mayo de 1610.

[40] Aspasia: hetaira muy culta de Atenas, amante de Pericles.

Una inclinación general e irresistible hacia lo nuevo y extraordinario, un anhelo de sentirse en una situación apasionante es lo que, en expresión de Sulzer,[41] hizo que surgiera el teatro. Agotado por los supremos esfuerzos del espíritu, fatigado por las ocupaciones monótonas y, a menudo, deprimentes del oficio y harto de sensualidad, el hombre tenía que sentir en su ser un vacío, contrario al eterno impulso a la actividad. Nuestra naturaleza, incapaz de seguir por más tiempo en la situación del animal, así como de proseguir los trabajos más delicados del entendimiento, exigía una situación intermedia, que uniera ambos extremos contrapuestos, que rebajara la dura tensión a suave armonía y facilitara alternativamente la transición de una situación a otra. Esa es la utilidad que presta el sentido estético o el sentimiento de lo bello. Ahora bien, como la primera intención de un legislador sabio debe ser escoger de entre dos efectos el superior, no se contentará sólo con haber desarmado las inclinaciones de su pueblo; si es posible, también las utilizará como instrumentos para planes superiores y procurará transformarlas en fuentes de felicidad; por eso, entre todos, escogió el teatro, que al espíritu, sediento de actividad, le abre un círculo infinito, da alimento a cada facultad del alma, sin exaltar a ninguna de ellas en particular, y une la formación del entendimiento y del corazón con el entretenimiento más noble.

El primero que advirtió que el pilar más firme de un Estado es la *religión* y que, sin ella, las mismas leyes pierden su fuerza, tal vez sin quererlo o sin saberlo defendió el teatro por su parte más noble. Precisamente esa deficiencia, esa propiedad inestable de las leyes políticas, que convierte a la religión en indispensable para el Estado, es la que determina también toda la influencia del teatro. Las leyes, quería decir aquél, giran sólo en torno a los deberes negativos; la religión extiende sus pretensiones a la actividad real. Las leyes sólo reprimen los efectos, que descomponen la cohesión de la sociedad; la religión prescribe las que la hacen más interior.

[41] J.G. Sulzer (1720-1779), *Allgemeine Theorie der schönen Kunste*.

Aquéllas sólo tienen poder sobre las expresiones públicas de la voluntad, sólo los hechos les están sometidos; ésta extiende su jurisdicción hasta los más íntimos pliegues del corazón y persigue al pensamiento hasta la fuente más íntima. Las leyes son escurridizas y maleables, variables como el humor y la pasión; la religión ata de manera rigurosa y eterna. Ahora bien, si también quisiéramos presuponer lo que de ningún modo es; si otorgamos a la religión ese gran poder sobre todo corazón humano, ¿llevará o podrá llevar a cabo toda la formación?

La religión (separo aquí su aspecto político del divino) actúa en conjunto más sobre la parte sensible del pueblo; tal vez sólo influya tan infaliblemente a través de lo sensible. Su fuerza sigue ahí, aunque le quitamos esto; y ¿cómo influye el teatro? Para la mayoría de las personas la religión no es nada más, si destruimos sus imágenes y sus problemas, si eliminamos sus retablos del cielo y del infierno: ciertamente sólo son cuadros de la fantasía, enigmas sin solución, visiones y seducciones desde la lejanía. ¡Qué refuerzo para la religión y para las leyes, si se alían con el teatro, donde hay contemplación y presencia viva, donde vicio y virtud, felicidad y miseria, estulticia y sabiduría desfilan ante las personas en mil retablos de forma comprensible y real, donde la providencia resuelve sus enigmas, desata sus nudos ante sus ojos, donde el corazón humano confiesa sus más imperceptibles emociones en los tormentos de las pasiones, caen todas las caretas, se volatiliza todo maquillaje y la verdad, insobornable como Radamanto,[42] se constituye en tribunal.

La jurisdicción del teatro empieza donde acaba el ámbito de las leyes civiles. Si la imparcialidad se deslumbra con el oro y se solaza al servicio de los vicios; si el desacato de los poderosos se burla de su impotencia y el temor a los hombres atenaza el brazo de la

[42] Héroe cretense, hijo de Zeus y de Europa, hermano de Minos y de Sarpedón. Famoso por su sabiduría, tras su muerte se convirtió en uno de los tres jueces de los infiernos, con su hermano Minos y Éaco. Se le atribuía la redacción del código cretense.

autoridad, el teatro se hace cargo de la espada y de la balanza y arrastra a los vicios ante un tribunal terrible. Todo el reino de la fantasía y de la historia, pasado y presente, se pone a su disposición a la menor señal. Delincuentes atrevidos, que ya hace tiempo se pudren en el polvo, son emplazados ahora a la omnipotente llamada del arte poético y reproducen una vida desvergonzada para que sirva de estremecedora instrucción de la posteridad. Impotentes, al igual que las sombras en un espejo cóncavo, los horrores del siglo desfilan ante nuestros ojos y, con voluptuoso horror, maldecimos su memoria.

Aunque no se enseña ya ninguna moral y ninguna religión tenga credibilidad; aunque ya no se mantenga ninguna ley, aún nos seguirá estremeciendo Medea cuando, titubeando, baja las escaleras del palacio y ya ha ocurrido el infanticidio. Escalofríos saludables conmoverán a la humanidad y, en silencio, cada uno ponderará su buena conciencia cuando Lady Macbeth, una terrible sonámbula, se lava las manos y hace venir todos los olores agradables de Arabia para eliminar el desagradable olor a muerte. ¿Quién de nosotros vio sin estremecerse, a quién no le penetró un vivo fervor por la virtud, un abrasador odio al vicio cuando, despertado de golpe de sueños de eternidad, rodeado por los horrores de un *inmediato* juicio, Franz von Moor salió de su reposo y, para acallar el trueno de la conciencia despierta, negó a Dios por la creación y, con insolentes maldiciones, desahogó su pecho oprimido, reseco hasta la última plegaria?

No es exagerado afirmar que estos retablos representados en el teatro confluyen al final con la moral del hombre común y, en determinados casos, determinan su sensibilidad. Más de una vez yo mismo he sido testigo cuando uno acumulaba en una invectiva toda su aversión hacia malas acciones: el hombre es un Franz Moor. Esas impresiones son imborrables y, con el más suave contacto, en el corazón del hombre resurge como de la tumba todo el espantoso retablo artístico. Así como la representación visible influye con más fuerza que la letra muerta y la fría narración, tam-

bién el teatro influye de manera más profunda y duradera que la moral y las leyes.

Pero, aquí, el teatro sólo *apoya* a la justicia civil: aún le queda abierto otro campo más amplio. Mil vicios que esa justicia tolera sin castigar, el teatro los sanciona; mil virtudes que aquélla calla, éste las recomienda. El teatro acompaña a la sabiduría y a la religión. De esta fuente pura extrae sus enseñanzas y modelos y reviste el deber riguroso con un ropaje encantador y seductor. Con qué magníficas sensaciones, resoluciones y pasiones hincha nuestras almas, qué divinos ideales nos presenta para su emulación, cuando el bondadoso Augusto, grande como sus dioses, tiende su mano al traidor Cina,[43] que cree leer ya en sus labios la sentencia fatal: "¡Seamos amigos, Cina!". ¿Quién, en *ese* momento, no querría estrechar la mano de su enemigo mortal para parecerse al divino romano? Cuando Franz von Sickingen, de camino para castigar a un príncipe y luchar por derechos extranjeros, de repente mira hacia atrás y ve cómo va subiendo el humo de su fortaleza, donde han quedado desamparados su mujer y su hijo, y él sigue adelante para mantener la palabra ¡qué grande me parece ahí el hombre, qué pequeño y despreciable el temido destino invencible!

En el temible espejo del teatro se representan tan desagradables los vicios, como amable la virtud. Cuando el desamparado e inocente Lear, en una noche huracanada, llama en vano a la puerta de sus hijas; cuando esparce al viento sus blancos cabellos y les cuenta a los furiosos elementos cuán perverso ha sido su Regan; cuando, finalmente, su dolor rabioso le surge de dentro con estas terribles palabras: "¡Os lo di todo!", ¡qué despreciable se nos muestra ahí la ingratitud! ¡Con qué solemnidad nos comprometemos con el respeto y el amor filial!

A nuestro teatro aún le falta una gran conquista, de cuya importancia sólo hablará su éxito. El *Timón de Atenas* de Shakespeare,

[43] Cina: héroe de la tragedia homónima de Corneille.

si no recuerdo mal, aún no se ha representado en ningún teatro alemán: yo busco al hombre, antes que en cualquier otra parte, en Shakespeare y, de toda su producción, no conozco otra obra en que éste se me presente con más verdad, me hable al corazón de manera más clara y elocuente y donde haya aprendido más sabiduría vital que en este *Timón de Atenas*. Excavar en esta veta de oro es un verdadero beneficio para el arte.

Pero el ámbito de influencia del teatro es aún más amplio. Incluso cuando la religión y las leyes no consideran propio de su dignidad acompañar a las sensaciones humanas, el teatro aún actúa, solícito, en nuestra formación. La felicidad de la sociedad se ve perturbada tanto por la estulticia como por los delitos y los vicios. Una experiencia tan vieja como el mundo enseña que, en el tejido de las cosas humanas, a menudo las mayores influencias dependen de los hilos más pequeños y delicados y, cuando acompañamos las acciones hasta su fuente, tenemos que echarnos a reír diez veces antes de horrorizarnos. Mi lista de malvados disminuye cada día conforme voy envejeciendo; en cambio, mi registro de necios es más numeroso y largo. Si toda la deuda moral de un género procede de una misma fuente; si todos los extremos horrorosos del vicio, que nunca lo estigmatizaron, son sólo formas modificadas, sólo grados superiores de una propiedad de la que, al final, todos unánimemente nos reímos y estimamos, ¿por qué la naturaleza no tendría que haber andado el mismo camino con el otro género? Sólo conozco un secreto para poner al hombre a salvo de empeorar: proteger su corazón contra las debilidades.

Una buena parte de esa influencia la podemos esperar del teatro. El teatro es el que pone el espejo delante de la gran clase de insensatos y, con saludable burla, humilla sus mil formas. Lo que antes realizaba con emoción y horror, aquí lo consigue (quizás más rápida e infaliblemente) mediante la broma y la sátira. Si quisiéramos valorar la comedia y la tragedia con el baremo de la influencia conseguida, tal vez la experiencia concedería el primer puesto a la primera. La burla y el desdén hieren el orgullo humano de manera

más sensible que la abominación atormenta su conciencia. Ante lo horroroso se esconde nuestra pusilanimidad; pero, precisamente ésta, nos deja en manos del aguijón de la sátira. La ley y la conciencia nos preservan *a menudo* del delito y de los vicios; lo ridículo exige un sentido más refinado, que en ninguna parte ejercitamos más que en el teatro. Puede que permitamos a un amigo arremeter contra nuestros hábitos y nuestro corazón, pero nos cuesta trabajo perdonarle ni una sola risa. Nuestros delitos toleran a un vigilante y a un juez; nuestras malas maneras, apenas a un testigo. Sólo el teatro puede burlarse de nuestras debilidades, porque respeta nuestra sensibilidad y no quiere saber nada del insensato culpable. Sin enrojecer vemos caer de su espejo nuestra careta y, en secreto, agradecemos la amable exhortación.

Pero su gran ámbito de influencia aún no ha acabado. El teatro, más que cualquier otra institución del Estado, es una escuela de sabiduría práctica, una guía para la vida social, una llave infalible para acceder a los vericuetos más secretos del alma humana. Acepto que el amor propio y el endurecimiento de la conciencia no pocas veces anulan su mejor influencia; que miles de vicios siguen afirmándose con insolencia ante su espejo y que miles de buenos sentimientos se desprenden infructuosos del corazón frío del espectador; yo mismo soy de la opinión que, tal vez, el Harpagon [44] de Molière aún no haya corregido a ningún usurero; que el suicida Beverly [45] haya hecho que bien pocos de sus hermanos se retracten de la repugnante pasión por el juego; que el triste cuento de bandidos de Karl Moor no vaya a hacer mucho más seguros los caminos; pero, por más que limitemos esa gran influencia del teatro, por más injustos que seamos eliminándola, ¿no nos seguirá quedando aún infinitamente mucho de su influencia? Aunque ni extirpe ni disminuya la suma de vicios, ¿no nos los ha dado a conocer? Tenemos que vivir con estos viciosos, con estos insensatos.

[44] Harpagon: figura principal de la comedia *El avaro* de Molière.
[45] F.L. Schröder: "Beverly o el jugador inglés (según Moore y Sanvin)", Schwerin 1791.

Tenemos que evitarlos o toparnos con ellos; tenemos que destruirlos o sucumbir a ellos. Pero, ahora, ya no nos sorprenden. Estamos preparados para sus golpes. El teatro nos ha revelado el secreto para descubrirlos y hacerlos inofensivos. Al farsante le quitó la falsa máscara y puso al descubierto la red con que nos enredaban la astucia y la cábala. Hizo salir al engaño y falsedad de los tortuosos laberintos y expuso a la luz del día su horroroso rostro.

Puede que la moribunda Sara[46] no horrorice a *un solo* voluptuoso; que todos los retablos de la seducción reprendida no enfríen su ardor y que, incluso la taimada actora haya pensado seriamente evitar ese efecto: con todo, ya es suficiente suerte que la candorosa inocencia conozca ahora sus redes, que el teatro le enseñara a desconfiar de sus juramentos y a temblar ante su adoración.

El teatro hace que nos interesemos no sólo por los hombres y por el carácter humano, sino también por los destinos y nos enseñe el insigne arte de sobrellevarlos. En el tejido de nuestra vida el *azar* y la *planificación* juegan un papel igualmente grande; nosotros dirigimos este último; al primero tenemos que someternos ciegamente. Ya es suficiente ganancia si las inevitables fatalidades no nos cogen completamente desconcertados, si nuestro ánimo y nuestra sagacidad ya se ejercitaron antes en casos parecidos y nuestro corazón se ha fortalecido para el golpe. El teatro nos propone un escenario variado de desgracias humanas. Nos sitúa ficticiamente en situaciones extrañas y nos recompensa el dolor momentáneo con placenteras lágrimas y un espléndido incremento de valor y experiencia. Con él seguimos a la desvalida Ariadna[47] por la retumbante isla de Naxos; con él bajamos a la mazmorra de Ugolino;[48] con él andamos por el cadalso espantoso y espiamos el grave momento de la muerte. Aquí escuchamos lo que nuestra alma sintió en las dulces penas, la confirmación clara e indiscuti-

---

46 En la obra de Lessing *Miss Sara Sampson*.

47 Joh.Chr. Brandes, *Ariadne auf Naxos*, 1774.

48 Ugolino: héroe del drama homónimo de Gerstenberg (1768).

ble de la sorprendida naturaleza. El favor de la reina abandona al desilusionado favorito en la bóveda de la torre.[49] Ahora, cuando ha de morir, al asustado Moor se le escapa volando su desleal sabiduría sofística. La eternidad deja salir a un muerto para revelar secretos que ningún vivo puede conocer y el seguro malvado pierde su última emboscada monstruosa, porque también las tumbas siguen siendo locuaces.

Pero no sólo es que el teatro nos dé a conocer los destinos humanos, también nos enseña a ser más justos con el desdichado y a juzgarlo con más indulgencia. Sólo cuando valoramos la profundidad de sus tribulaciones, podemos emitir el juicio sobre él. No hay delito más vil que el del ladrón, pero ¿no mezclamos todos una lágrima de compasión al emitir nuestra condena, cuando nos perdemos en el terrible arrebato en que Eduard Ruhberg [50] comete su crimen? El suicidio es repudiado universalmente como sacrilegio; sin embargo, cuando Mariane,[51] asediada por las amenazas de un padre furioso, asediada por el amor, por la imagen de los terribles muros del convento, bebe el veneno, ¿quién de nosotros será el primero en doblar la vara de la justicia sobre la víctima de una máxima perversa y que es digna de conmiseración? Humanidad y tolerancia [52] empiezan a ser el espíritu predominante de nuestro tiempo; sus destellos se han introducido hasta en las salas de audiencia, más aún hasta en el corazón de nuestros príncipes. ¿Qué parte de esta obra divina corresponde a nuestros teatros? ¿No son ellos los que han hecho que los hombres se conocieran entre sí y descubrieran el secreto engranaje, que los lleva a actuar?

Una curiosa clase de hombres tiene razones para ser más agradecidos que los demás al teatro. Sólo aquí escuchan los grandes del

---

49 Se refiere a la reina Isabel de Inglaterra y a su favorito Essex, tratados en el teatro varias veces.

50 Eduard Ruhberg en la obra de Iffland *Verbrecher aus Ehrsucht* (1784).

51 Mariane: heroína de la obra homónima de Gotter (1776), que sigue la *Mélanie* de La Harpe.

52 Traduzco *Duldung* por tolerancia [NT].

mundo lo que jamás o raramente escucharían: la verdad; aquí ven lo que jamás o raramente verían: al hombre.

Así de grande y diverso es el beneficio del mejor teatro en cuanto a la formación ética; no menos es lo que se le debe en cuanto a la ilustración del entendimiento. Aquí precisamente, en esta esfera superior es donde la cabeza insigne, el fervoroso patriota sabe utilizarlo bien.

Echa una mirada al género humano, compara a los pueblos entre sí, unos siglos con otros, y percibe cuán esclavizada está la mayoría del pueblo por las cadenas del prejuicio y de la opinión, que continuamente trabajan contra su felicidad; que los más puros destellos de la verdad sólo iluminan a pocas cabezas individuales, que pagaron el pequeño premio quizás con el esfuerzo de toda una vida. ¿Cómo puede el sabio legislador hacer partícipe de ese premio a la nación?

El teatro es el canal comunitario[53] por el que desciende la luz de la sabiduría desde la mejor parte pensante del pueblo y, de ahí, se expande en destellos suaves a través de todo el Estado. Conceptos más precisos, axiomas más claros, sentimientos más puros fluyen desde aquí por todas las venas del pueblo; desaparece la niebla de la barbarie, de la más tenebrosa superstición; la noche retrocede ante la luz victoriosa.

Sólo quiero destacar dos de entre los muchos y excelentes frutos del mejor teatro. ¿No se ha generalizado mucho la tolerancia de las religiones y de las sectas desde hace sólo unos pocos años? Incluso antes de que el judío Natán y Saladino de Sarazene nos abochornaran y nos predicaran la enseñanza divina de que la devoción a Dios no depende de nuestros delirios sobre Dios; antes aún de que José II combatiera la temible hidra del odio piadoso, el teatro sembró humanidad y dulzura en nuestro corazón, los abominables retablos de la pagana ira papista nos enseñaron a evitar el odio a la religión; en ese horroroso espejo lavó el cristianismo sus manchas.

[53] Traduzco *gemeinschaftlich* por comunitario [NT].

Con igual venturoso éxito el teatro permitió combatir errores de la *educación*; hay que esperar todavía la obra que trate este tema singular. Para el Estado no hay asunto más importante (por sus consecuencias) que éste y, sin embargo, ninguno está tan abandonado, ninguno que, como éste, se haya dejado absolutamente en manos de la obcecación y de la ligereza del ciudadano. Sólo el teatro, con sus emotivos y conmovedores retablos, podría hacer desfilar ante él a las desdichadas víctimas de una educación descuidada; aquí podrían nuestros padres renunciar a máximas recalcitrantes y nuestras madres aprender a amar más razonablemente. Los falsos conceptos desorientan al mejor corazón del educador; mucho peor aún si se ufanan con un método y echan a perder sistemáticamente al tierno vástago con instituciones filantrópicas [54] e *invernaderos*.[55] El afán actualmente dominante de "mercadear cristianamente con las criaturas de Dios",[56] ese famoso frenesí de manipular a las personas y equipararlas a Deucalion[57] (ciertamente con la diferencia de que ahora, al contrario que entonces, se hacen piedras a partir de hombres) ha conseguido, más que cualquier otra cosa, un desorden de la razón y se ha hecho merecedor de probar el azote de la sátira.

Si los líderes y tutores del Estado lo comprendieran cabría esperar del teatro la corrección de las opiniones de la nación sobre el gobierno y el monarca. El poder legislador hablaría aquí con extraños símbolos al súbdito, se defendería ante sus quejas, incluso antes de que se dijeran en voz alta, y, sin aparentarlo, seduciría su escep-

---

[54] Instituciones de educación, pedagógicamente reformadoras, como p. ej. la de Basedow en Dessau.

[55] *Gewächshäusern*: alusión a la *Karlschule*, originalmente llamada *Pflanzschule*.

[56] "mit Gotes Geschöpfen Christmark zu spielen", dice Schiller [NT].

[57] Deucalion, hijo de Prometeo que, según la leyenda, reinó en Tesalia. Junto con su mujer, fueron los únicos supervivientes del diluvio que destruyó la raza humana de la edad del bronce. Al llegar a la cumbre del Parnaso a bordo de un arca, repoblaron la tierra piedras, los "huesos de su madre", según el oráculo de los dioses. Las piedras lanzadas por Deucalion se convirtieron en hombres y las lanzadas por Pirra, mujeres: son los ancestros de las razas que invadieron Grecia. [NT].

ticismo. Incluso la laboriosidad[58] y el genio inventivo podrían entusiasmar y entusiasmarían en la escena, si los poetas consideraran que vale la pena ser patriotas y el Estado se dignara escucharlos.

No es posible que pase por alto la gran influencia que tendría un buen teatro permanente en el espíritu de la nación. Con espíritu nacional de un pueblo me refiero a la uniformidad y concordancia de sus opiniones e inclinaciones en asuntos, sobre los que otra nación opina y siente diferente. Sólo al teatro le es posible conseguir en alto grado esa concordancia, porque recorre todo el ámbito del saber humano, recrea todas las situaciones de la vida e ilumina todos los pliegues del corazón; porque reúne todos a los estamentos y clases y ofrece el camino más trillado al entendimiento y al corazón. Si en todas nuestras obras predominara *un* rasgo principal; si nuestros poetas se pusieran de acuerdo y decidieran establecer una alianza para favorecer esta finalidad última;[59] si una rigurosa elección presidiera sus trabajos y su pincel se dedicara sólo a argumentos populares; en una palabra, si tuviéramos la experiencia de tener un teatro nacional, también llegaríamos a ser una nación. ¿Qué unía tan fuertemente a Grecia? ¿Qué atraía de forma tan irresistible al pueblo a su teatro? No otra cosa que el contenido patrio de las obras, el espíritu griego, el arrebatador y gran interés del Estado, de una humanidad mejor, que en ellas se respiraba.

El teatro aún tiene otro beneficio, que quiero poner de relieve especialmente ahora, pues sospecho que el pleito con sus detractores ya estará ganado sin más. Lo que hasta aquí se había tratado de probar, a saber, que era indudable su influencia esencial en las costumbres y en la ilustración y que es preferible a todas las invenciones del lujo y a todas las instituciones dedicadas al deleite social, lo han confirmado incluso sus enemigos. Pero, lo que el teatro consigue al respecto es más importante de lo se acostumbra a creer.

---

58 Traduzco *Industrie* por laboriosidad [NT].
59 Traduzco *Endzweck* por finalidad última [NT].

La naturaleza humana no soporta permanecer continua y eternamente sometida al tormento de los negocios; los estímulos de los sentidos se apagan con su satisfacción. El hombre, abrumado por el goce animal, cansado por el esfuerzo continuado, atormentado por el eterno impulso a la actividad, tiene sed de mejores y más exquisitos deleites o, de lo contrario, cae desenfrenado en disipaciones incultas, que aceleran su caída y destruyen la tranquilidad de la sociedad. Si el legislador no sabe dirigir esa propensión del pueblo, son inevitables los placeres báquicos, el juego pernicioso y los innumerables delirios, que inventa la ociosidad. El hombre de negocios corre el peligro de expiar con el alegre capricho esa vida que tan noblemente sacrificó al Estado; el ilustrado,[60] el de rebajarse a insensible pedante; y el vulgo, el de convertirse en animal. El teatro es la institución en que el deleite[61] está emparejado con la enseñanza, la tranquilidad con el esfuerzo, el entretenimiento con la formación; en que ninguna facultad del alma actúa en perjuicio de las otras, ni ningún deleite se disfruta a costa del todo.

Cuando la pena corroe nuestro corazón, cuando el malhumor emponzoña nuestras horas solitarias, cuando el mundo y los negocios nos asquean, cuando mil vicios oprimen nuestra alma y nuestra sensibilidad amenaza con asfixiarse con las tareas del oficio, el teatro nos acoge: en ese mundo ficticio seguimos soñando el mundo real, nos reinterpretamos a nosotros mismos, se despierta nuestra sensibilidad, pasiones saludables sacuden nuestra adormecida naturaleza y hacen que la sangre tenga efluvios más vivos. Con las penas ajenas, el desdichado llora aquí las propias; el afortunado se desengañará y el seguro de sí se inquietará. El delicado y sensible se endurece como hombre; aquí, por primera vez, el insensible y tosco empieza a tener sensibilidad. Y, al final, ¡qué triunfo para ti, naturaleza –tan a menudo tirada por los suelos y tan a menudo resucitada–, cuando hombres de todos los círculos, zonas y estamentos, arrojadas todas las cadenas de la afectación y

---

[60] Traduzco *Gelehrte* por ilustrado [NT].
[61] Traduzco *Vergnügen* por deleite [NT].

de la moda, arrancados de la opresión del destino, hermanados por *una única* simpatía que todo lo entreteje, reducidos de nuevo en *un único* género, se olvidan de sí mismos y del mundo y se acercan a su origen celestial. Cada uno disfruta de los encantos de todos que, más fuertes y hermosos, se reflejan en él desde cientos de ojos; entonces, su pecho sólo deja espacio para *una única* sensación, ésta: ser un *hombre*.

-III-

Sobre el arte trágico [62]

La condición del afecto en sí mismo, independientemente de cualquier relación de su objeto con nuestra mejora o empeoramiento, tiene algo que nos deleita; nosotros tendemos a ponernos en esa situación aunque nos cueste algún sacrificio.[63] Ese impulso está en la base de nuestros deleites más habituales; importa poco que el afecto se ajuste al deseo o a la abominación, o si, de acuer-

---

[62] Como el artículo "Sobre la razón del deleite en los temas trágicos", también éste surgió a partir de las ideas sobre la teoría de la tragedia, desarrolladas en la conferencia del verano de 1790. Schiller se muestra aquí preocupado, sobre todo, en precisar la psicología del influjo de la tragedia en el ánimo del espectador, el tipo de las sensaciones entremezcladas de placer y displacer que produce, la esencia del "deleite trágico" (Körner, 4-XII-1791). En este sentido, lo habían precedido Lessing (sobre todo en su *Hamburgische Dramaturgie*) y Mendelssohn (especialmente en sus *Briefen über die Empfindungen*) en sus reflexiones tanto particulares como conjuntas. A ambos los había estudiado concienzudamente Schiller; resulta muy interesante comparar en qué se acerca y en qué se aleja de sus predecesores. Estas variaciones provienen tanto del objetivo que adjudica Schiller a la tragedia, como (de acuerdo con sus más profundos presupuestos) de la estética crítica kantiana (especialmente de su teoría de lo sublime), marcada por el principio de la libertad. Con todo, Schiller mantiene su autonomía también respecto a Kant, en la medida en que conecta el concepto de compasión y de emoción, desarrollado sobre todo por Lessing, con el rigor de la determinación kantiana de lo sublime, que sólo toca ligeramente las influencias simpatéticas de la tragedia. También aquí se ve cómo, desde el principio, llegó Schiller no sólo a la clarificación filosófica fundamental y al afianzamiento del ámbito del arte y de la poesía, sino también cómo se esforzaba, al mismo tiempo y en no menor medida, en conocer las influencias trasformadoras, renovadoras y liberadoras del arte en el ánimo. El borrador es de diciembre de 1791. La primera edición apareció en *Neue Thalia*, Bd. I, Stück 2, 1792. La segunda en *Kleinere prosaische Schriften*, Bd. IV, 1802.

[63] Esta afirmación ya la había defendido el estético francés J. B. Du Bos; Mendelssohn, primero, la combatió y, luego, la defendió, como también lo haría especialmente Nicolai.

do con su naturaleza, resulta agradable o penoso. Más bien, la experiencia nos enseña que el afecto desagradable tiene el mayor atractivo para nosotros y, por tanto, que, en el afecto, el placer está en relación inversa con su contenido. Un fenómeno universal de nuestra naturaleza es que lo triste, lo horroroso, lo espantoso mismo seduce con un irresistible encanto; que, primero, nos sentimos apartados y, luego, atraídos con la misma fuerza por la irrupción de la desolación, del espanto. Todo se agolpa expectante en torno al narrador de un asesinato; devoramos el cuento de fantasmas más extravagante con una avidez, tanto mayor cuanto más nos pone los pelos de punta.

Esta agitación se muestra más viva en los objetos de la contemplación real. Una tempestad marítima, que hunde toda una flota, vista desde la orilla, deleitaría a nuestra fantasía tanto como sublevaría a nuestro sensible corazón; resulta difícil creer con Lucrecio[64] que ese placer natural[65] proceda de una comparación entre nuestra propia seguridad y el peligro percibido. ¡Qué numeroso es el séquito que acompaña a un malhechor hacia el escenario de su suplicio! Ni el deleite del satisfecho amor a la justicia, ni el indigno placer del apaciguado deseo de venganza pueden explicar este fenómeno. En el corazón del espectador, ese desdichado incluso puede ser disculpado y puede activar la más sincera compasión por su conservación; con todo, en el espectador se deja sentir, más fuerte o más débil, un indiscreto afán de no quitar ojo y oído a la expresión de su sufrimiento. Si, por educación y sentimiento refinado, el hombre hace ahí una excepción, no es porque ese impulso no esté presente en él, sino porque se ve abrumado por la dolorida fuerza de la compasión o limitado por las leyes del decoro. El rudo hijo de la naturaleza, a quien no refrena ningún senti-

[64] El filósofo y poeta romano Lucrecio (muerto el año 55) compuso el poema didáctico *De rerum natura*, donde (II, 1-4) se encuentran los versos, tan citados en el siglo XVIII, en relación con la determinación de lo sublime: *Suave mari magno turbantibus aequora ventis // et terra mágnum alterius spectare laborem, // non quia vexari quemquam est iucunda voluptas, // sed quibus ipse malis careas quia cerniere suave est.*

[65] En vez de *placer natural*, la edición de la *Neue Thalia* decía *placer no natural*.

miento de tierna humanidad, se abandona sin recato a esa poderosa atracción. Por eso, ese impulso ha de tener su fundamento en la disposición originaria del ánimo humano y se ha de explicar mediante una ley psicológica universal.

Ahora bien, si consideramos esos rudos sentimientos naturales incompatibles con la dignidad de la naturaleza humana y, en consecuencia, vacilamos en fundamentar ahí una ley para toda la especie, aún siguen habiendo suficientes experiencias, que dejan fuera de toda duda la realidad y universalidad del deleite en las emociones dolorosas. Contemplar la penosa lucha de inclinaciones o deberes contrapuestos, que son una fuente de aflicción para quien los padece, nos deleita en su contemplación; seguimos con un placer cada vez mayor el progreso de una pasión, que arrastra a su desdichada víctima hasta el abismo. El tierno sentimiento, que nos hace retroceder espantados ante la visión de un sufrimiento físico o también ante la expresión física de uno moral, nos permite sentir un placer mucho más dulce en la simpatía con el puro dolor moral. Es universal el interés, con que nos entretenemos en los relatos de esos temas.

Naturalmente, esto vale sólo respecto del afecto transmitido o compartido,[66] pues la relación próxima, en que se encuentra el afecto original respecto a nuestro instinto de felicidad, nos tiene ocupados y se apodera generalmente tanto de nosotros que no deja espacio al placer que, libre de toda relación egoista, procura por sí mismo. Así, el sentimiento del dolor predomina en quien está realmente dominado por una pasión dolorosa, tanto que el relato de su estado de ánimo puede fascinar a quien lo escucha o lo ve. Eso no obstante, el mismo afecto doloroso original tampoco deja por completo de deleitar a quien lo sufre, sólo que los grados de ese deleite

---

[66] afecto transmitido [*mitgeteilt*] o compartido [*nachempfunden*] en contraposición con el afecto original [*ursprünglich*], que surge a partir del propio sentimiento, no el transmitido por medio del relato o de la poesía y que, así, es compartido. Más adelante lo explicará así: "Los sufrimientos, de los que hemos sido testigos, nos afectan incomparablemente con más fuerza que las que experimentamos sólo a través de su narración o de su descripción".

difieren según la disposición personal del ánimo. Si en la inquietud, en la duda, en el temor no hubiera también un goce, los juegos de azar tendrían incomparablemente menos atractivo para nosotros, jamás nos expondríamos a peligros con una audacia temeraria, ni tampoco la simpatía con el sufrimiento de otro nos deleitaría vivamente en el momento de la máxima ilusión y en el grado máximo de la *confusión*.[67] Con esto, sin embargo, no se quiere decir que los afectos desagradables produzcan por sí mismos placer, cosa que a nadie se le ocurrirá afirmar; basta que las circunstancias del ánimo ofrezcan simplemente las únicas condiciones, que nos posibiliten ciertos tipos de deleite. Así, pues, los ánimos especialmente sensibles y ávidos de esos tipos de deleite fácilmente se conformarán con esas condiciones y, además, no perderán completamente su libertad [68] en las tormentas más violentas de la pasión.

De la relación de un objeto con nuestra capacidad sensitiva o moral procede el displacer, que sentimos en los afectos enojosos, de la misma manera que, en los agradables, el placer proviene de esa misma fuente. Asimismo, el grado de libertad, que se puede afirmar en los afectos, depende de la relación que la naturaleza moral de un hombre tiene con su naturaleza sensible; y dado que, como se sabe, en lo moral no tenemos elección,[69] mientras que el impulso sensible está sometido a la jurisdicción de la razón [70] en cuanto y, por tanto, depende –o, al menos, debe depender– de nuestro poder, parece evidente que es posible mantener plena libertad en todos los afectos, que tienen que ver con el impulso egoísta, y ser dueños del grado que deben alcanzar. Este grado será más débil en la medida en que el sentido moral mantenga en un hombre el predominio sobre el impulso a la felicidad y la propen-

[67] *confusión* en el sentido de identificación del espectador o lector con el héroe.
[68] *su libertad*: su independencia interior, que se afirma frente al sufrimiento y la pasión y en la que la persona no se deja someter por el afecto, sino que salvaguarda su libertad y se eleva por encima de éste.
[69] *ninguna elección*, porque lo moral ordena incondicionalmente y excluye elección y arbitrio.
[70] *razón*: se entiende la razón práctica, o sea, la ley moral, tal como se manifiesta en la conciencia.

sión egoísta del yo individual quede disminuida mediante la obediencia respecto a las leyes universales de la razón.

En la situación del afecto, un hombre así sentirá mucho menos la referencia de un objeto a su impulso a la felicidad y, en consecuencia, también experimentará mucho menos el displacer, que sólo procede de esa referencia; en cambio, pondrá más atención en la relación de ese objeto con su moralidad y, por eso, será más receptivo al placer que, a menudo, mezcla la referencia a lo moral en los sufrimientos más penosos de la sensibilidad. Esta concepción del ánimo es la más adecuada para saborear el deleite de la compasión y también para mantener al afecto original en los límites de la compasión. De ahí el alto valor de una *filosofía de la vida*,[71] que, mediante una referencia constante a leyes universales, debilita el sentimiento de nuestra individualidad, nos enseña a perder nuestro pequeño yo en el contexto de la totalidad y, de esa manera, nos pone en situación de tratarnos a nosotros mismos como a extraños. Esta sublime disposición espiritual es el premio de los ánimos fuertes y filosóficos, que con un trabajo continuado consigo mismos han aprendido a someter el impulso egoísta. Tampoco la pérdida dolorosa los lleva más allá de una melancolía, con la que siempre se puede emparejar un notable grado de deleite. Sólo ellos, los únicos capaces de separarse de sí mismos, disfrutan del privilegio de interesarse[72] por sí mismos y sentir un sufrimiento propio en el dulce reflejo de la simpatía.

Lo dicho hasta ahora ya contiene suficientes sugerencias, que nos llevan a prestar atención a las fuentes del deleite, que el afecto –especialmente el triste– proporciona por sí mismo. Como se ha visto, es mayor en los ánimos morales y actúa con mayor libertad cuanto más independiente de los impulsos egoístas es el ánimo. Además, en los afectos tristes, en que el amor a sí mismo está

[71] *Lebensphilosophie* o filosofía de la vida: se refiere a la filosofía de Kant, sobre todo a su ética.

[72] interesarse [*teilnehmen*] en el sentido de participar en algo, simpatizar con algo [NT].

humillado, es más vivo y fuerte que en los alegres, que exigen su satisfacción; así, pues, crece donde el impulso egoísta es denostado; y queda mermado, cuando es lisonjeado. Pero, nosotros no conocemos más que dos tipos de fuentes del deleite: la satisfacción del impulso a la felicidad y el cumplimiento de las leyes morales; por tanto, un placer del que se pueda probar que no ha surgido de la primera fuente, necesariamente ha de tener su origen en la segunda. Así, es de nuestra naturaleza moral de donde mana el placer, con el que los afectos dolorosos nos encantan en la compasión e, incluso sentidos originalmente, en determinados casos también emocionan agradablemente.

Se ha intentado explicar el deleite de la compasión de diversas maneras, pero muy pocas soluciones pudieron resultar satisfactorias, porque se buscaba la causa del fenómeno más en las circunstancias concomitantes que en la naturaleza del afecto mismo. Para muchos, el deleite de la compasión no es más que el deleite del alma en su emotividad; para otros, es el placer de las facultades intensamente implicadas, de la viva eficiencia de la capacidad desiderativa, en pocas palabras, el placer de una satisfacción del impulso a la actividad; otros lo hacen surgir del descubrimiento de rasgos moralmente bellos del carácter, que la lucha con la desgracia y la pasión hace visibles. Con todo, sigue sin solucionarse por qué, en asuntos de la compasión, lo que más poderosamente nos atrae es precisamente la pena misma, el propio sufrimiento: según estas explicaciones, un grado más débil del sufrimiento tendría que ser claramente más favorable que las causas aducidas para explicar nuestro placer en la emoción. La vivacidad y fuerza de las imágenes que se despiertan en nuestra fantasía, la superioridad moral de las personas que sufren, la introspección del sujeto compasivo ciertamente pueden elevar el placer en las emociones, pero no son la causa que lo produce. El sufrimiento de un alma débil, el dolor de un malvado no nos proporcionan ese goce; y no lo hacen, precisamente porque no provocan nuestra compasión en el mismo grado que el héroe que sufre o el virtuoso que lucha. Sin cesar, pues, reaparece la primera pregunta: por qué lo que determina el grado del placer simpatético



en una emoción es precisamente el grado de sufrimiento; y la única respuesta es que la condición para excitar esa facultad del ánimo, cuya actividad produce ese deleite en el sufrimiento simpatético, es precisamente la agresión a nuestra sensibilidad.

Esa facultad no es otra que la razón y, en la medida en que su acción libre, como absoluta espontaneidad, adquiere el nombre de actividad por excelencia; en la medida en que el ánimo se siente plenamente independiente y libre sólo en acción moral, en esa medida es, sin duda, el impulso satisfecho de la actividad, en el que tiene su origen nuestro deleite en las emociones tristes. Sin embargo, lo que está en la base de este deleite no la cantidad, ni la vivacidad de las imágenes, ni la efectividad de la capacidad desiderativa en general, sino sólo una determinada especie de las primeras y una determinada efectividad de la segunda, producida por la razón. El afecto transmitido en general tiene, pues, algo que nos deleita, porque satisface el impulso a la actividad; el afecto triste produce ese efecto en un grado superior, porque satisface ese impulso también en un grado superior. Sólo en la situación de su plena libertad, sólo en la conciencia de su naturaleza racional expresa el ánimo su suprema actividad, porque sólo ahí utiliza una facultad, que es superior a cualquier oposición.

Así, pues, la situación del ánimo, que lleva especialmente a esta facultad a su proclamación y despierta esa actividad superior, es la más coherente con la finalidad de un ser racional y la que más satisface el impulso a la actividad; por tanto tendrá que estar unida en un grado elevado al placer.[73] El afecto triste nos pone en esa situación y el placer de éste tiene que superar al de los afectos alegres en el mismo grado que la capacidad moral en nosotros es superior a la sensible.

El arte puede separar de su contexto y perseguir como finalidad principal lo que en el sistema completo de los fines sólo es un ele-

---

[73] Véase el artículo "Sobre la razón del deleite en los temas trágicos".

mento subordinado. Es posible que el deleite sólo sea una finalidad mediata para la naturaleza; para el arte es la máxima. A la finalidad de esta última le corresponde en particular, pues, no desatender el alto deleite contenido en la emoción triste. El arte, que se propone especialmente como finalidad el deleite de la compasión, se llama arte trágico, según la percepción general.

El arte cumple su finalidad mediante la imitación de la naturaleza, en la medida en que cumple las condiciones, que posibilitan el deleite en la realidad, y unifica las disposiciones dispersas de la naturaleza con vistas a esa finalidad según un plan razonable para alcanzar como finalidad última lo que para la naturaleza era meramente una finalidad secundaria. El arte trágico, pues, imitará a la naturaleza en las acciones, que puedan despertar particularmente el afecto compasivo.

Por tanto, para prescribir en general al arte trágico su manera de proceder, es preciso sobre todo conocer las condiciones en que, según la experiencia habitual, suele producirse de la manera más segura y vigorosa el deleite de la emoción; pero también, al mismo tiempo, tener en cuenta las circunstancias que lo limitan o, incluso, lo echan a perder.

La experiencia ofrece dos causas opuestas, que impiden el deleite en las emociones: cuando la compasión se produce de forma tan débil o tan fuerte que el afecto transmitido supera la vivacidad de un afecto original. En el primer caso, la causa está en la debilidad de la impresión, que tenemos del sufrimiento original, en cuyo caso decimos que nuestro corazón se queda frío y no sentimos ni dolor ni deleite; o bien, está en sensaciones más fuertes, que contrarrestan la impresión recibida y, con su preponderancia en el ánimo, debilitan o sofocan completamente el deleite de la compasión.

De acuerdo con lo dicho en el artículo "Sobre la razón del deleite en los temas trágicos", en toda emoción trágica existe la imagen de una incoherencia, que, si la emoción ha de deleitar, siempre deberá conducir a una imagen de coherencia superior. Entonces,

en la relación de estas dos imágenes contrapuestas hay que ver si, en una emoción, predomina el placer o el displacer. Si la imagen de la incoherencia es más viva que la contraria, o si la finalidad incumplida es más importante que la cumplida, siempre predominará el displacer; objetivamente, esto puede valer respecto de la especie humana en general o, subjetivamente, sólo de individuos particulares.

Si el displacer a causa de una desgracia es demasiado fuerte, debilita nuestra compasión con quien la sufre. En el ánimo, no pueden estar presentes, al mismo tiempo y en un alto grado, dos sensaciones completamente distintas. La indignación hacia el causante del sufrimiento se convierte en afecto dominante y cualquier otro sentimiento tiene que retroceder ante él. Así, nuestra simpatía se debilita siempre que el infeliz, al que debemos compadecer, se ha arruinado por propia e imperdonable culpa o, también, porque, por debilidad del entendimiento o por pusilanimidad, no sabe salir de la misma, aunque sí podría. Nuestra simpatía por el infeliz y maltratado por sus desagradecidas hijas Lear se ve perjudicada no poco porque este viejo chocho entregue tan ligeramente su corona y reparta tan poco razonablemente su amor entre sus hijas. En la tragedia de Cronegk,[74] el más terrible sufrimiento, al que vemos expuestos a estos dos mártires de su fe, Olint y Sofronía, puede incluso provocar nuestra compasión y su sublime heroísmo sólo débilmente nuestra admiración, porque únicamente el desvarío puede incurrir en una acción como la que llevó al mismo Olint y a todo su pueblo al borde de la ruina.

Nuestra compasión no queda menos debilitada cuando el causante de una desgracia, de cuya víctima inocente tenemos que compadecernos, llena nuestra alma de repugnancia. Siempre resultará perjudicial para la máxima perfección de su obra que el poeta

[74] En la tragedia de Joh. Friedrich Cronegk (1731-1758) *Olint und Sophronia* (cfr. la crítica de Lessing en la primera parte de *Hamburgische Dramaturgie*), el héroe, contra toda razón, roba un crucifijo de una mezquita.

trágico no pueda arreglárselas sin un malvado y se vea obligado a deducir la magnitud del dolor de la magnitud de la maldad. Jago y Lady Macbeth de Shakespeare, Cleopatra en *Rodogune*,[75] Franz Moor en *Räuber* confirman esta afirmación.

Un poeta, que mira por su verdadero interés, no introducirá la desgracia por medio de una mala voluntad, que la proyecte, y mucho menos mediante una falta de inteligencia, sino a través de la presión de las circunstancias. Si eso no surge de fuentes morales,[76] sino de cosas externas, que ni tienen ni están sometidas a voluntad alguna, la compasión será más pura y cualquier imagen de incoherencia moral la debilitará mínimamente. Pero, entonces, al espectador compasivo no se le puede evitar el sentimiento desagradable de una incoherencia en la naturaleza que, en este caso, sólo puede salvar la coherencia moral. La compasión sube hasta un grado mucho más alto si tanto el que sufre como el causante del sufrimiento son objeto del mismo. Esto sólo puede ocurrir si el segundo no provocó ni nuestro odio ni nuestro menosprecio, sino, contra su inclinación, se convierte en autor de la desgracia. Así, en la Ifigenia alemana,[77] es una belleza superior que el rey táurico, el único que obstaculiza los deseos de Orestes y de su hermana, jamás pierde nuestra consideración y, a la postre, incluso infunde amor.

Esta especie de lo emotivo aún es superada por aquélla, en que la causa de la desgracia no sólo no contradice a la moralidad, sino que incluso sólo es posible mediante ésta, y en la que el sufrimiento mutuo proviene meramente de la imagen de que se provocó sufrimiento. De este tipo es la situación de Jimena y Rodrigo en el *Cid* de Corneille, sin duda, la obra maestra del teatro trágico en cuanto a intriga. La lealtad y el deber filial arman la mano de Rodrigo contra el padre de su amada y el valor lo convierte en su

---

[75] Schiller escribió Roxelane porque confundió a la heroína Rodogune de Corneille, con la Roxelane que aparece en la crítica de Lessing a Favart ("Soliman II" en *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 23).

[76] En este caso, inmorales.

[77] de Goethe.



vencedor; la lealtad y el amor filial llevan a Jimena, la hija de quien ha muerto a golpes, a convertirse en su terrible acusadora y perseguidora. Ambos actúan contra su inclinación, que tiembla angustiada ante la desgracia del objeto perseguido y, a la vez, cumple celosamente el deber moral de reclamar esa desgracia. Ambos, pues, obtienen nuestra más alta estima, porque cumplen un deber moral a costa de la inclinación; ambos enardecen al máximo nuestra compasión, porque sufren libremente y por un motivo, que los hace sumamente dignos de estima.

Aquí, pues, nuestra compasión resulta no tanto estorbada por sentimientos contrarios cuanto enardecida por esa doble llama; sólo la imposibilidad de hacer compatible la idea de la desgracia con el supremo merecimiento de felicidad podría turbar aún nuestro placer simpático con una nube de dolor. Por más que se pueda conseguir que nuestra indignación por esa incoherencia no afecte a ningún ser moral, sino que se desplace al lugar más inofensivo– el de la necesidad–, un ciego sometimiento al destino siempre será humillante y mortificante para seres libres y autónomos. Esto es lo que nos deja insatisfechos, incluso en las obras más eximias del teatro griego,[78] porque en todas se apela en última instancia a la necesidad y, para nuestra razón –que exige racionalidad–, siempre queda un nudo sin resolver. En cambio, en el supremo y último escalón, que escala el hombre moralmente formado y al que puede elevarse el arte emotivo, sí se resuelve ese nudo y, con él, desaparece toda sombra de displacer. Esto sucede cuando incluso cesa ese desasosiego con el destino y se pierde en la pena o, mejor, en una clara conciencia de una concatenación teológica de las cosas, de un orden sublime, de una voluntad bondadosa. Entonces, a nuestro deleite en la armonía moral se une la agradable imagen de la

[78] Tampoco en la tragedia ática, tal vez con la única excepción de *Edipo rey*, predomina la necesidad fatalista de la necesidad. Schiller tiende aquí menos a una limitación del poder del destino que a la superación del la tragedia "absoluta", que amenaza o elimina el sentido de la existencia humana en beneficio de un sentido religioso-idealista de lo trágico, que confirma el orden metafísico superior en medio de la inevitable catástrofe física.

más plena coherencia en la totalidad de la naturaleza y el aparente incumplimiento de la misma, que producía dolores en el caso particular, se convierte meramente en un aguijón para que nuestra razón busque en las leyes universales una justificación de ese caso concreto y disuelva la disonancia particular en la gran armonía. Hasta esta cima pura de emoción trágica no se ha elevado jamás el arte griego, porque ni la religión popular, ni tampoco su filosofía los iluminó tanto.

Al arte moderno, que tiene la ventaja de recibir de una acrisolada filosofía un material más puro, se le ha abierto la puerta para cumplir esta suprema exigencia y, de esa manera, desarrollar toda la dignidad moral del arte. Nosotros, los modernos,[79] tenemos que renunciar realmente a restablecer el arte griego, pues el genio filosófico de la época y la cultura moderna que, en general, no son favorables a la poesía, sí influyen menos desfavorablemente respecto al arte trágico, que se fundamenta más en lo moral. Tal vez sólo en el arte trágico restituya nuestra cultura el saqueo que cometió contra el arte en general.

La emoción trágica, que se debilita con la mezcla de imágenes y sentimientos contrarios y, de esa manera, disminuye el placer, en cambio, con una excesiva aproximación al afecto original, puede desviarse hasta un grado, que hace que predomine el dolor. Se ha observado que el displacer en los afectos tiene su origen en la referencia de su objeto a nuestra sensibilidad, de la misma manera que el placer lo tiene en la del afecto mismo a nuestra moralidad.

Entre la sensibilidad y la moralidad se presupone, pues, una determinada referencia, que determina la relación del displacer con el placer en las emociones tristes y que no se puede cambiar o invertir sin, al mismo tiempo, invertir o convertir en lo contrario los sentimientos de placer y displacer. Cuanto más vivamente se deja

[79] En la edición de *Thalia* decía este párrafo: "Si nosotros, los modernos, tuviéramos que renunciar a restaurar el arte griego, cuando no a superarlo, la tragedia sería la única excepción. Tal vez nuestra cultura científica restituya sólo en ese arte el saqueo que cometió contra el arte en general".

sentir la sensibilidad en nuestro ánimo, más débilmente actuará la moralidad; y viceversa, cuanto más poder pierde aquélla, más fuerza conseguirá ésta. Así, pues, lo que confiere una preponderancia a la sensibilidad en nuestro ánimo tiene que disminuir necesariamente –dado que limita la moralidad– nuestro deleite en las emociones, que emana únicamente de esa moralidad; igualmente, todo lo que entusiasma a esta última en nuestro ánimo, incluso en los afectos originales, le quita al dolor su aguijón.

Ahora bien, nuestra moralidad consigue realmente esa preponderancia, cuando las imágenes del sufrimiento se elevan hasta un grado tal de vivacidad, que no nos deja ninguna posibilidad de distinguir el afecto transmitido de otro original, nuestro propio yo del sujeto que sufre, o la verdad de la poesía. Asimismo consigue la preponderancia cuando se la alimenta con la acumulación de sus objetos y con la luz deslumbradora, que sobre ellos expande una imaginación excitada. En cambio, para hacerla retroceder a sus límites, nada más adecuado que el apoyo de ideas suprasensibles, morales, sobre las que se endereza, como sobre soportes espirituales, la razón oprimida para elevarse, por encima de una atmósfera sombría, hacia un horizonte más sereno. De ahí el gran atractivo, que han tenido en todos los pueblos cultos las verdades o máximas morales universales, esparcidas en el lugar justo en el diálogo dramático, y el uso, casi excesivo, que de esto ya hacían los griegos. En un ánimo moral, nada más oportuno que, tras una prolongada situación de puro sufrimiento, despertarlo de la servidumbre de los sentidos a la espontaneidad y volver a instalarlo en su propia libertad.

Hasta aquí lo que había que decir sobre las **causas**, que limitan nuestra compasión y obstaculizan el deleite en la emoción triste. Ahora hay que detallar las **condiciones**, en que se fomenta la compasión y se despierta de la manera más infalible y fuerte el placer de la emoción.

Toda compasión presupone imágenes de sufrimiento y el grado de aquélla depende de la vivacidad, verdad, plenitud y duración de éstas.

1. Cuanto más vivas son las imágenes, más se siente invitado el ánimo a la actividad, más se ve atraída su sensibilidad y más desafiada a resistir se ve también su capacidad moral. Ahora bien, las imágenes del sufrimiento se pueden alcanzar por dos vías diferentes, que no favorecen de la misma manera la vivacidad de la impresión. Los sufrimientos, de los que hemos sido testigos, nos afectan incomparablemente con más fuerza que las que experimentamos sólo a través de su narración o de su descripción. Aquéllas suprimen el juego libre de nuestra imaginación y, como afectan de manera inmediata nuestra sensibilidad, impresionan a nuestro corazón por la vía más corta. En cambio, en la narración, primero se eleva lo particular a lo universal y, luego, a partir de lo universal se conoce lo particular; la impresión pierde mucho de su fuerza con esta necesaria operación del entendimiento. Sin embargo, una impresión débil no se apoderará por entero del ánimo, y dejará espacio para que las imágenes extrañas dificulten su influjo y disipen su atención. Muy a menudo, la narración nos traslada también de la situación anímica de las personas que actúan a la del narrador, cosa que interrumpe el *engaño* [80] tan necesario para la compasión. Siempre que el narrador se propone en primera persona, se produce una paralización de la acción y, por eso, inevitablemente también de nuestro afecto implicado en ella por simpatía; esto ocurre igualmente cuando el poeta dramático se olvida en el diálogo y pone en boca de la persona que habla opiniones, que sólo podría exponer un espectador frío. De este error difícilmente podría librarse una de nuestras tragedias más modernas; sólo las francesas la han regulado. Así, pues, el presente vivo y la representación sensible inmediatos son necesarios para dar a nuestras imágenes del sufrimiento esa fuerza, que se exige para un alto grado de emoción.

---

[80] Traduzco *Täuschung* por engaño, en el sentido de la identificación que se produce al implicarse el espectador/lector en lo *transmitido*, que la tragedia presenta como ilusión de un suceso real y que precisa una reflexión por parte del espectador/lector para descubrirla como tal [NT].

2. Pero, podemos alcanzar las más vivas impresiones de un sufrimiento sin ser arrastrados a un grado perceptible de compasión, cuando a esas impresiones les falta algo de verdad. Tenemos que hacernos una idea del sufrimiento, con el que debemos simpatizar; eso comporta una concordancia del mismo con algo que ya antes estaba presente en nosotros. La posibilidad de la compasión, en efecto, se basa en la percepción o presuposición de una semejanza entre nosotros y el sujeto que sufre. Siempre que se reconoce esa semejanza, la compasión es necesaria; si falta, es imposible. Cuanto más visible y mayor es la semejanza, más viva es nuestra compasión; cuanto menor es aquélla, más débil es también ésta.

Si tenemos que compartir [por simpatía] el afecto de otro, todas las condiciones internas del mismo tienen que estar presentes en nosotros mismos, para que la causa externa, que mediante su conexión con aquéllas dio origen a ese afecto, también pueda producir en nosotros el mismo efecto. Sin violentarnos a nosotros mismos, tenemos que ser capaces de cambiar con él la personalidad y de someter momentáneamente nuestro propio yo a su situación. Pero, ¿cómo es posible sentir en nosotros la situación de otro, si nosotros no nos hemos encontrado antes en ella?

La semejanza llega hasta la raíz del ánimo, en la medida en que es necesaria y universal. Ahora bien, nuestra naturaleza moral implica, de manera particular, universalidad y necesidad. La capacidad sensible puede ser determinada por causas accidentales; incluso nuestras capacidades cognoscitivas dependen de condiciones variables; sólo nuestra moralidad se funda en sí misma y, precisamente por eso, es la más idónea para ofrecer una medida universal y segura a esa semejanza. Así, denominamos verdadera una imagen que consideramos coincidente con nuestra forma de pensar y de sentir; que ya tiene cierta afinidad con nuestro propio orden intelectual; que nuestro ánimo comprende con facilidad.

Si la semejanza afecta a lo propio de nuestro ánimo, a las características particulares del carácter humano universal en nosotros y de las que se puede prescindir sin menoscabo de ese carácter uni-

versal, esa imagen es simplemente verdad para *nosotros*; si afecta a la forma universal y necesaria, que presuponemos en toda la especie, hay que equipararla a la verdad objetiva. Para el romano, la sentencia del primer Brutus, el suicidio de Cato,[81] es una verdad subjetiva. Las imágenes y sentimientos, de que emanan las acciones de estos dos hombres, no proceden inmediatamente de la naturaleza humana universal sino, de forma mediata, de esa naturaleza individualmente determinada. Para compartir esos sentimientos con ellos, hay que poseer un talante[82] romano o bien ser capaces de aceptarlo momentáneamente. En cambio, sólo es preciso ser simplemente humano, para verse transportado a una gran emoción por la heroica abnegación de un Leonidas,[83] por tranquila resignación de un Arístides, por la muerte voluntaria de un Sócrates y para verse arrastrados al llanto por el horrible cambio de fortuna de un Darío. Al contrario que a aquéllas, a estas imágenes les otorgamos verdad objetiva, porque coinciden con la naturaleza de todos los sujetos y, de esa manera, adquieren una universalidad y una necesidad tan rigurosas como si fueran independientes de cualquier condición subjetiva.

Por lo demás, la exposición subjetivamente verdadera no se puede confundir con una exposición arbitraria, porque que se refiera a características accidentales. A fin de cuentas, también lo subjetivamente verdadero procede de la disposición universal del ánimo humano, determinada individualmente por circunstancias particulares, y ambos son condiciones necesarias del mismo. La decisión de Cato tampoco podría ser subjetivamente verdadera, si contradijera las leyes universales de la naturaleza humana. Sólo que las exposiciones del último tipo tienen un ámbito de influencia más estricto,

---

[81] El cónsul romano *Brutus*, el año 509 a. C., condenó a muerte a sus hijos, que habían participado en una conjura contra el Estado. *Cato* de Utica se suicidó el año 46 a. C., porque no deseaba sobrevivir a la decadencia y ocaso de Roma.

[82] Traduzco *Gesinnung* por talante [NT].

[83] *Leonidas*, con un pequeño número de griegos que defendían las Termópilas, cayó en la batalla contra el numeroso ejército persa, en el año 480 a.C. *Arístides* (535-464) fue desterrado injustamente de su patria a pesar de su integridad moral y su desinteresado servicio al Estado ateniense. El rey persa *Darío* cayó derrotado, en el año 333 a.C., ante Alejandro Magno.

porque presuponen otras características además de las universales. El arte trágico puede servirse de ellas con un efecto más intenso, si quiere renunciar a la influencia extensiva; en cualquier caso, lo incondicionalmente verdadero, lo puramente humano en las relaciones humanas será siempre su material más fecundo, porque el arte trágico sólo está seguro de la universalidad con este material, sin que por ello tenga que renunciar a la fuerza de la impresión.

3. En tercer lugar,[84] en cuanto se refiere a la vivacidad y verdad de las exposiciones trágicas, se exige también totalidad. Todo lo que se debe dar desde fuera para poner al ánimo en el movimiento deseado tiene que aparecer exhaustivamente en la imagen. Si el espectador, con un talante todavía tan romano, ha de hacer propia la situación anímica de Cato; si ha de hacer suya la última decisión de este republicano, tiene que ver fundada esa decisión no meramente en el alma del romano, sino también en las circunstancias y debe de tener ante sus ojos la situación, tanto externa como interna, del mismo con su contexto y amplitud y no puede faltar ni un solo miembro de la cadena de determinaciones con las que se acopla necesariamente la decisión última del romano.

La verdad misma de una exposición no se conoce en absoluto sin esa totalidad, pues sólo la semejanza de las circunstancias, que tenemos que aprehender íntegramente, puede justificar nuestro juicio sobre la semejanza de las sensaciones, ya que el afecto únicamente surge de la conjunción de las condiciones externas e internas. Para decidir si hemos actuado como Cato, ante todo tenemos que imaginarnos a nosotros mismos en la situación global

[84] Las exigencias expuestas en este apartado apuntan a la elaboración de un exhaustivo (en el sentido realista y naturalista) nexo causal, interno y externo, que parece estar en contradicción con la forma de trabajar de Schiller, que conscientemente trata lo concreto, individual y psicológico con menos consideración que lo universal, típico y fundamental. De hecho, aquí se pone de manifiesto una interesante tensión característica de la creatividad de Schiller, que salta especialmente a la vista cuando se comparan lo poemas trágicos y los proyectos y planes de los *Fragmente*, por ejemplo *Die Jungfrau von Orleáns*, *Warbeck* o *Die Polizei*. Se trata de la inagotable tensión, que se da tanto en la esencia humana como en el poeta Schiller, y que se refleja en la unión del metafísico idealista con el realista psicológico, en el que desprecia y en el pedante de la motivación.

externa de Cato; sólo entonces estamos autorizados a comparar nuestras sensaciones con las suyas, a concluir sobre la semejanza y a emitir un juicio sobre la verdad de la misma.

Esta totalidad de la exposición sólo es posible mediante la concatenación de muchas imágenes y sensaciones individuales, que se relacionan entre sí como causa y efecto y, en su conjunción, conforman un todo para nuestro conocimiento. Si han de emocionarnos vivamente, todas estas imágenes tienen que producir una impresión inmediata en nuestra sensibilidad; y esa impresión tiene que ser provocada mediante una acción presente, pues la forma narrativa siempre la debilita. La totalidad de una exposición trágica comporta, pues, una serie de acciones particulares perceptibles, vinculadas a la acción trágica como a un todo.

4. Finalmente, si las imágenes del sufrimiento han de despertar en nosotros un alto grado de emoción, tendrán que influirnos de forma continuada. El afecto, al que nos transportan los sufrimientos extraños, es para nosotros una situación de coacción, de la que nos apresuramos a liberarnos y el *engaño*, indispensable para la compasión, desaparece demasiado fácilmente. El ánimo, pues, tiene que estar encadenado, a la fuerza, a esas imágenes y privado de libertad para liberarse de ese engaño lo más pronto posible. Para ello no son suficientes por sí solas la vivacidad de las imágenes y la fuerza de la impresión, que atacan por sorpresa nuestra sensibilidad, pues cuanto más intensamente es arrebatada la capacidad receptiva, con mayor fuerza se muestra la capacidad reactiva del alma para superar esa impresión.

Sin embargo, el poeta que quiera emocionarnos no debe debilitar esta fuerza espontánea, pues el alto goce, que nos proporcionan las emociones trágicas, reside precisamente en la lucha entre ésta y el sufrimiento de la sensibilidad. Así, pues, si el ánimo, sin tener en cuenta la espontaneidad que opone resistencia, ha de quedar sujeto a las sensaciones del sufrimiento, éstas tendrán que ser interrumpidas de forma periódica y hábil, e incluso ser relevadas por sensaciones contrapuestas, para que, así, vuelvan con mayor fuerza

y renueven, cuanto más a menudo mejor, la vivacidad de la primera impresión. El cambio de sensaciones es el medio más poderoso contra el cansancio, contra los efectos de la rutina. Este cambio reaviva la sensibilidad agotada y la gradación de las impresiones despierta la capacidad espontánea para una resistencia proporcionada. Para afirmar su libertad contra la coacción de la sensibilidad, esta capacidad ha de estar ocupada sin cesar, pero no ha de alcanzar la victoria sino al final y mucho menos sucumbir en el combate: en el primer caso, sería a costa del sufrimiento y, en el segundo, a costa de la actividad; y sólo la unión de ambos produce la emoción. En el hábil manejo de ese combate reside el gran secreto del arte trágico; así, se manifiesta en su luz más resplandeciente.

También para esto es necesaria una serie de imágenes alternativas, es decir una concatenación coherente de diversas acciones acordes a las imágenes, en las que se desarrolla la acción principal y mediante las cuales se desenreda totalmente, como un ovillo del huso, la pretendida impresión trágica y, al fin, el ánimo queda seducido, como enredado en una red indestructible. El artista, si se me permite esta imagen, recoge primero hacendosamente todos los destellos particulares del objeto, los convierte en instrumento de su finalidad trágica, y, en sus manos, se transforman en el rayo que enciende todos los corazones. Mientras el aprendiz lanza sobre los ánimos todo el rayo del espanto y del miedo de una vez y en vano, el artista llega a su meta paso a paso, mediante descargas pequeñas, e impregna completamente el alma emocionándola sólo de manera progresiva y gradual.

Si ahora extraemos los resultados de las investigaciones anteriores, vemos las siguientes condiciones, como el fundamento de la emoción trágica. En primer lugar, el objeto de nuestra compasión ha de tener relación con nuestra especie, en el sentido pleno de este término, y la acción, en laque debemos implicarnos [por simpatía], ha de ser una acción moral, es decir, que esté incluida en el ámbito de la libertad. En segundo lugar, el sufrimiento, su fuente y sus grados, ha de sernos transmitida totalmente en una secuen-

cia de sucesos concatenados; y, en tercer lugar, ser representada sensiblemente, no ser expuesta indirecta y mediatamente, con descripciones, sino directa e inmediatamente, con acciones. El arte unifica y cumple todas estas condiciones en la tragedia.

De acuerdo con esto, la tragedia[85] sería imitación poética de una serie de sucesos interrelacionados (de una acción total), que nos presenta a nosotros, los hombres, en una situación de sufrimiento y cuya intención es provocar nuestra compasión.

En primer lugar es imitación de una acción. El concepto de imitación la diferencia de los demás géneros del arte poético, que simplemente narran o describen. En las tragedias se presentan los sucesos particulares en el momento en que ocurren, como presentes, ante la imaginación o ante los sentidos, directamente y sin mediaciones, sin intervención de un *tertium*. La epopeya, la novela, la simple narración, ya en su forma, alejan la acción al introducir al narrador entre el lector y los actores. Pero, como se sabe, lo alejado, el pasado, debilita la impresión y el afecto implicado [por simpatía]; el presente lo fortalece. Todas las formas narrativas convierten el presente en pasado; las dramáticas hacen presente el pasado.

La tragedia es, en segundo lugar, imitación de una serie de sucesos, de una acción. Imitando expone no simplemente las sensaciones y afectos de las personas trágicas, sino los sucesos, de los que surgieron y con motivo de los cuales se manifiestan; esto la diferencia de los géneros poéticos líricos, que también imitan poéticamente ciertas situaciones del ánimo, pero no acciones. Una elegía, un canto, una oda pueden, mediante la imitación, presentarnos el estado de ánimo del poeta (sea en primera persona o idealizada), presente y condicionado por circunstancias especiales; en este sentido se incluyen bajo el concepto de tragedia, pero no lo constituyen, porque se limitan simplemente a presentaciones de sentimientos. Aún hay diferencias más esenciales en la diversa finalidad de estos géneros poéticos.

[85] Es interesante comparar esta definición de la tragedia con la que Lessing ofrece en *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 77, que a su vez se remite a Aristóteles.

La tragedia es, en tercer lugar, imitación de una acción total. Un acontecimiento particular, por trágico que sea, no produce tragedia alguna. Si se ha de percibir la verdad, es decir, la concordancia de un afecto representado, de un carácter, etc. con la naturaleza de nuestra alma –que es lo único en que se fundamenta nuestra simpatía–, los diversos sucesos, entrelazados como causa y efecto, tienen que estar unidos de forma coherente con un todo. Si no sentimos que nosotros mismos, en las mismas circunstancias, habríamos sufrido y actuado así, jamás se despertará nuestra compasión. Se trata, pues, de que sigamos la acción representada en toda su complejidad, que la veamos emerger del alma de su autor a través de una gradación en una complicidad natural con circunstancias externas. Así surge, crece y se consuma ante nuestra mirada la curiosidad de Edipo,[86] los celos de Otelo. Sólo así también se puede colmar la gran distancia que hay entre la paz de un alma inocente y la conciencia atormentada de un malhechor, entre la orgullosa seguridad de un afortunado y su horrible ruina, en pocas palabras, entre la apacible disposición anímica del lector al principio y la intensa excitación de sus sensaciones al final de la acción.

Se exige una serie de diversas escenas interrelacionadas para provocar en nosotros un cambio de las afecciones del ánimo, que despierta nuestra atención, moviliza cada facultad de nuestro espíritu, despierta al cansado impulso a la actividad y, aplazando la satisfacción, aún lo inflama más intensamente. Contra los sufrimientos de la sensibilidad, el ánimo no encuentra ayuda más que en la moralidad. Para convocarla más encarecidamente, el artista trágico tiene que ampliar los tormentos de la sensibilidad, pero también tiene que mostrarle cierta satisfacción para que su triunfo resulte más difícil y meritorio. Ambas cosas sólo son posibles mediante una serie de acciones, unidas con sabia elección para este fin.

[86] En Sófocles, Edipo, al empeñarse tozuda e imperturbablemente en hacer pública la verdad de su origen, con la averiguación de esa verdad hace que aparezca la catástrofe.

La tragedia es, en cuarto lugar, **imitación poética** de una acción digna de compasión y, de esa manera, se contrapone a la **imitación historicista**.[87] Si persiguiera una finalidad histórica, si se limitara a informar sobre cosas ocurridas y la manera como han ocurrido, sería esto último. En tal caso debería atenerse estrictamente a la exactitud histórica, pues únicamente lograría su propósito mediante la fiel presentación de lo ocurrido realmente. Sin embargo, la tragedia tiene una finalidad poética, es decir, presenta una acción para emocionar y para deleitar mediante la emoción. Así, pues, si trata un material previamente dado con esta finalidad propia, tendrá libertad para imitar: tiene poder, incluso obligación, para someter la verdad histórica a las leyes del arte poético y para elaborar ese material previo según sus necesidades. Ahora bien, como sólo puede lograr su propósito, la emoción, con la condición de la máxima concordancia con las leyes de la naturaleza, está sometida, sin perjuicio de su libertad histórica, a la ley estricta de la verdad natural, denominada verdad poética por contraposición a la histórica. Así se puede comprender que la verdad poética pueda sufrir en la estricta observancia de la histórica; y, viceversa, en vulnerando burdamente la histórica, la poética no puede más que salir ganando. Dado que el poeta trágico, como en general todo poeta, sólo está sometido a la ley de la verdad poética, la observancia más escrupulosa de la verdad histórica jamás puede exonerarlo de su deber poético, jamás puede disculparle una transgresión de la verdad poética, ni una falta de interés. A partir de ahí se descubren unas nociones muy delimitadas del arte trágico, incluso del arte poético en general, para llevar ante el tribunal de la historia al poeta trágico y exigirle una instrucción a quien, gracias a su nombre, sirve simplemente a la emoción y al deleite. Incluso cuando el poeta, por un temeroso servilismo a la verdad histórica, tuviera que renunciar a su prerrogativa de artista y concederle tácitamente a la historia una jurisdicción sobre su producción, el arte lo cita ante su tribunal con todo derecho; y obras como *Hermanns Tod*,

[87] *Historische*, dice el alemán [NT].

como *Minnona*, como *Fust von Stromberg*,[88] si no superaran el examen, aún con su puntual observación de los trajes, del carácter popular y de la época, resultarían tragedias mediocres.

La tragedia es, en quinto lugar, imitación de una acción, que nos presenta a nosotros, los hombres, en la situación de sufrimiento. La expresión *hombres* es poco menos que superflua y sirve para marcar exactamente los límites a que está restringida la tragedia en la elección de sus temas. Sólo el sufrimiento de los seres sensibles-morales, como somos nosotros, puede despertar nuestra compasión. Los seres, pues, sin ninguna moralidad, tal como la superstición popular o la imaginación de los poetas pintan a los demonios malos, y hombres que se parecen a ellos; los seres eximidos del imperativo de la moralidad, tal como imaginamos a las inteligencias puras; y los hombres que, en un grado superior al que permite la debilidad humana [o sea, los santos], están liberados de ese imperativo, son inútiles para la tragedia. En general, ya el concepto de sufrimiento, y de un sufrimiento que debemos compartir [por simpatía], determina que sólo los hombres en el pleno sentido del término pueden ser objeto del mismo. Una inteligencia pura no puede sufrir y un sujeto humano, que se acerque en grado extraordinario a esta inteligencia pura, jamás pueden despertar un alto grado de *pathos*,[89] porque en su naturaleza moral encuentra un pronto refugio contra el sufrimiento de una sensibilidad débil.

Un sujeto absolutamente sensible sin moralidad y los que se le aproximan son capaces ciertamente del más atroz grado de sufrimiento, porque predomina su sensibilidad, pero si no están animados por un sentimiento moral, serán pasto de ese dolor; y nosotros nos apartamos con indignación y repugnancia de un sufrimiento totalmente desamparado, de una inactividad absoluta de la

---

[88] *Hermanns Tod* de Klopstock (1787); *Minnona oder die Angelsachsen* de Gerstenberg (1785); *Fust von Stromberg, National-Schauspiel mit den Sitten und Gebräuchen des Jahrhunderts* de Jacob Meier (1782); cfr. Schiller a Goethe 13.3.1798.

[89] *pathos*, en el sentido que venimos dando a la participación o implicación por simpatía, a la complicidad [NT].

razón. El poeta trágico,[90] pues, con razón da prioridad a los caracteres mixtos y el ideal de su héroe se encuentra en la equidistancia entre lo completamente reprobable y lo perfecto.

La tragedia, finalmente, unifica todas estas propiedades para provocar el afecto compasivo. Muchos de los preparativos que hace el poeta trágico se podrían utilizar muy bien para otra finalidad, por ejemplo, moral, histórica, etc.; pero al proponerse precisamente ésta y no otra, queda liberado de todas las exigencias, que no dependen de esa finalidad y, al mismo tiempo, también queda obligado a ajustarse a esta última finalidad en cualquier aplicación particular de las reglas hasta ahora expuestas.

La razón última, a la que se remiten todas las reglas de un determinado género poético, se llama finalidad de ese género; la trabazón de los medios, con que un género poético logra su propósito, se denomina su **forma**. Finalidad y forma se corresponden exactamente entre sí. Ésta es determinada y fijada como necesaria por aquélla; y la finalidad conseguida será el resultado de la forma bien observada.

Como cada género poético persigue una **finalidad propia**, se diferenciará de los demás también por una **forma propia**, pues ésta es el medio para lograr su finalidad. Precisamente lo que, frente a los demás, éste logra en exclusiva, lo tiene que lograr gracias a la estructura que le es exclusivamente propia. La finalidad de la tragedia es: emoción; su forma: imitación de una acción que lleva al sufrimiento.

Otros géneros poéticos pueden tener en común con la tragedia una misma acción como objeto. Otros géneros poéticos pueden buscar la finalidad de la tragedia, la emoción, aunque no sea como finalidad principal. Lo que la diferencia de aquéllos reside, pues, en la relación de la forma con la finalidad, es decir, en la manera como trata su objeto en relación con su finalidad, en la manera como logra su propósito a través de su tema.

---

[90] Esto ya lo subrayó con precisión Lessing en *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 82 s.

Si la finalidad de la tragedia es provocar el afecto compasivo y su forma es el medio con que logra ese propósito, la imitación de una acción emocionante tiene que ser el compendio de todas las condiciones, que con más vigor provocan el afecto compasivo. La forma de la tragedia es, pues, la más apropiada para provocar el afecto compasivo.

El producto de un género poético es perfecto, cuando su forma propia se ha utilizado del mejor modo para conseguir su finalidad. Una tragedia es, pues, perfecta cuando la forma trágica, o sea la imitación de una acción emocionante, se ha utilizado del mejor modo para provocar el afecto compasivo. La tragedia más perfecta, por tanto, será aquella en que la compasión provocada sea menos efecto del material que de la forma trágica bien utilizada. Este puede ser considerado el ideal de la tragedia.

Muchas tragedias, aunque llenas de gran belleza poética, consideradas dramáticamente son censurables, porque no tratan de alcanzar la finalidad de la tragedia mediante la mejor utilización de la forma trágica; otras también lo son, porque mediante la forma trágica alcanzan una finalidad diferente de la de la tragedia. No pocas de nuestras obras más populares nos emocionan sólo por su material y somos generosos, o bastante distraídos, al considerar esa propiedad de la materia como mérito del artista inepto. En otros casos, parece que no nos acordamos de la intención del poeta, que nos ha reunido en el teatro, y, contentos de vernos agradablemente entretenidos con juegos brillantes de la imaginación y del ingenio, ni siquiera notamos que nos vamos de allí con el corazón frío.

¿Debe el venerable arte (pues así es el arte que habla a la parte divina de nuestro ser) llevar sus asuntos ante semejante árbitro con semejantes protagonistas? Que el público esté contento sólo resulta halagüeño para la mediocridad; para el genio, en cambio, resulta insultante y desalentador.

-IV-

Sobre la razón del deleite en los temas trágicos [91]

A pesar de que algunos estéticos modernos[92] se han dedicado a defender las artes de la fantasía y de la sensibilidad contra la creen-

---

[91] Ya en el verano de 1790, Schiller, junto a la servidumbre que suponía la elaboración de la *Guerra de los treinta años*, empezó a dedicarse a cuestiones fundamentales de poética y estética. La teoría de la tragedia fue lo primero de que se ocupó el poeta trágico nato; la expuso en una conferencia siguiendo "recuerdos propios y modelos trágicos". De esta conferencia surgieron los dos artículos: "Sobre la razón del deleite por los temas trágicos" y "Sobre el arte trágico", cuya redacción definitiva hizo inmediatamente antes de su edición en otoño de 1791 y en invierno de 1791/92. Mientras tanto, en los primeros meses de 1791 Schiller había sufrido la terrible y seria enfermedad.
Los dos artículos son significativos porque surgieron, en parte, inmediatamente y, en parte, poco después del inicio del intenso estudio de la filosofía kantiana, especialmente de la estética y reflejan su formación intelectual estética, muy desequilibrada y contradictoria; y porque representan el paso de la visión del arte desarrollada en los "Künstlern" (Bd. I, pág. 173) a la nueva idea fundamental (que pasa por Kant y va más allá) de la esencia e influencia del arte, tal como se desarrollará en los grandes ensayos de los años siguientes. Ya aquí se entrevé un o, mejor, *el* problema fundamental, profundamente relacionado con la personalidad de Schiller, que en adelante presidirá todos sus esfuerzos en torno a una filosofía del arte y a una teoría de la belleza segura y sólida, construida sobre los fundamentos de la filosofía crítica de Kant: es el intento de determinar la relación de lo ético y lo estético de manera que se conserve la total autonomía de uno y otro ámbito y, al mismo tiempo, se garantice la concordancia y conexión de estos supremos valores que dan sentido a la humanidad. Así, lo ético, diferenciado claramente de los axiomas prácticos y concretos de la moral, debe entenderse como la certeza (fundamental en el sentimiento existencial de Schiller) de que el hombre se debe a un supremo destino incondicional, que se puede percibir en su interior, en su conciencia, en su razón y que va más allá de todo condicionamiento físico; la certeza de que el hombre, en ese deber incondicionado, experimenta a la vez la vocación y la garantía de su propio ser; y de que en la obediente consagración (que supera a su mera naturaleza) a ese deber incondicionado y superior se funda la experiencia de su dignidad humana y la certeza de su libertad. Partiendo de esta vivencia fundamental que, a través de la filosofía crítica kantiana, experimentó su justificación filosófica y afianzamiento frente a toda impugnación materialista y escéptica, el *poeta* Schiller se preguntaba, en estos años de reflexión fundamental entre "Don Carlos" y "Wallenstein", por el sentido e influencia del arte, por la esencia de lo bello y de lo sublime, por su relación, por la intención y prestación de lo trágico. Junto a la determinación de la esencia, validez e influjo del arte, de la belleza y de la poesía, Schiller trataba de conocer la interdependencia de la belleza y el bien, de lo estético y lo ético, es decir, de los dos valores que dan sentido al hombre. Este fértil y global proceso cognoscitivo es el que inician estos dos primeros textos, bien que aún de forma desequilibrada y con avances y retrocesos.
La primera edición apareció en *Neue Thalia*, Bd. I, 1792. La segunda, en *Kleinere prosaische Schriften*, Bd. IV, 1802.

[92] Junto a Sulzer, Diderot, K.Ph. Moritz entre otros, la protesta de Schiller se dirige también contra su propio escrito "*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*".

cia general de que su meta es el deleite,[93] como un reproche denigrante, esa creencia se mantendrá incólume y las bellas artes no cambiarán gustosas su tradicional, indiscutible y benéfico oficio por otro nuevo, al que magnánimamente se las quiere promover. Despreocupadas de que su destino, cuya finalidad es nuestro deleite, las degrade, estarán más orgullosas del privilegio de lograr sin mediaciones[94] lo que todas las demás orientaciones y actividades del espíritu humano sólo realizan de forma mediata. Que la finalidad de la naturaleza en cuanto se refiere a los hombres sea su felicidad –por más que el hombre mismo en su actuación moral no tenga por qué saber nada de la misma–, no lo pondrá en duda nadie que acepte, en principio, una finalidad en la naturaleza. Con ésta, pues, o más bien con su creador, las bellas artes tienen en común su finalidad de prodigar deleite y hacer felices. Como jugando ofrecen lo que sus hermanas más serias sólo nos permiten alcanzar con esfuerzo; regalan lo que en éstas suele ser el penoso premio conseguido tras muchos esfuerzos. Con denodada dedicación tenemos que conseguir los deleites del entendimiento, con dolorosos sacrificios la aprobación de la razón, las alegrías de los sentidos con duras privaciones o pagar su exceso con una cadena de sufrimientos; sólo el arte nos procura goces que no se pueden pagar, que no cuestan ningún sacrificio, que no se pueden obtener con ningún arrepentimiento. Pero, ¿quién situará en el mismo grupo el beneficio de deleitarse de esta manera y el triste beneficio de divertir? ¿A quién se le ocurrirá denegar esa finalidad al arte sólo porque ésta es más sublime que aquélla?

La benévola intención de perseguir siempre lo moralmente bueno como meta suprema, que tanta mediocridad ha producido y amparado ya en el arte, ha causado un daño parecido también en la teoría. Para asignar a las artes un alto y justo rango adecuado y

---

El curso posterior de las explicaciones muestra, a pesar de la introducción poco clarificadora del concepto ilustrado de felicidad hasta qué punto el concepto del "placer" estético va unívocamente en la dirección de la libre armonización de todas las facultades espirituales en el sentido de la kantiana complacencia "desinteresada".

93 Traduciré siempre *Vergnügen* por deleite y *Lust* por placer [NT].

94 *unmittelbar*: sin mediaciones, de forma inmediata [NT].

que se ganen el favor del Estado y el respeto de todos los hombres, se las desplaza de su ámbito propio endosándoles un oficio que les es extraño y completamente antinatural. Se cree prestarles un gran servicio cuando, en vez de la frívola finalidad de deleitar, se les adjudica una finalidad moral y su influencia, tan vistosa, en la moralidad tiene que respaldar esta proposición. Se cree contradictorio que el mismo arte que favorece en gran medida la suprema finalidad de la humanidad, sólo deba producir este efecto ocasionalmente y tener como última mira una finalidad tan común, según se cree, como la del deleite. Sin embargo, una teoría convincente del deleite y una filosofía completa del arte –si la tuviéramos– sería capaz de superar muy fácilmente esta aparente contradicción. A partir de ella resultaría que un deleite libre, como el que produce el arte, se fundamenta en condiciones morales y que toda la naturaleza ética humana está presente activamente ahí;[95] más aún, que la producción de ese deleite es una finalidad, que sólo se puede conseguir moralmente y que, por tanto, el arte, para conseguir plenamente el deleite como su verdadera finalidad, ha de emprender su camino a través de la moralidad.

Ahora bien, para dignificar el arte es completamente indiferente que su finalidad sea moral o que sólo pueda alcanzar su finalidad a través de medios morales, pues en ambos casos el arte tiene que ver con la moralidad y actuar en la más estrecha connivencia con el sentimiento moral; pero, para la plena perfección del arte resulta poco menos que indiferente qué sea su finalidad y qué su medio.[96] Si la finalidad misma es moral, pierde lo único que le da

---

[95] "toda la naturaleza ética humana está presente activamente ahí": esta expresión se refiere a la libre armonización de todas las facultades espirituales, que Schiller elaborará luego como la influencia del arte autónomo que, a la vez, allana el camino a la libertad moral, la posibilita y la refleja.

[96] La diferenciación de la finalidad moral del arte (que es rechazada) y de la influencia que se produce espontánea y libremente, o sea, la disposición del ánimo a la moralidad, en la medida en que se realiza en libertad, prefigura decisivas visiones posteriores de Schiller; cfr. también la afirmación de que, en la más estricta autonomía de lo bello y del influjo estético, se consigue el verdadero y legítimo influjo ético, es decir, la disposición del ánimo para la acción *libre* en el sentido de Schiller.

fuerza, su libertad, y lo que hace que influya tan universalmente, el aliciente del deleite. El juego se convierte en un asunto serio y, sin embargo, precisamente el juego es la manera como mejor puede realizar su tarea. Sólo en la medida en que lleve a cabo su *suprema* eficiencia estética tendrá una benefactora influencia en la moralidad; pero, sólo en la medida en que ejerza su total libertad, podrá cumplir su suprema eficiencia estética.

Por lo demás, es cierto que cada deleite, en cuanto procede de fuentes éticas, mejora éticamente a las personas y que, aquí, de nuevo, la causa tiene que ser la eficiencia. El placer de lo bello, de lo emocionante, de lo sublime fortalece nuestros sentimientos morales, de la misma manera que el deleite de hacer el bien, del amor, etc. fortalece todas estas inclinaciones. Igualmente, así como un espíritu satisfecho y contento[97] es el premio seguro de un hombre éticamente excelente, la excelencia ética es la acompañante gustosa de un espíritu satisfecho y contento. Así, pues, el arte actúa éticamente no sólo porque deleita con medios éticos, sino también porque el mismo deleite, que procura el arte, se convierte en un medio para la moralidad.

Los medios, con que el arte alcanza su finalidad, son tan diversos como fuentes de un deleite libre haya en general. Ahora bien, yo defino[98] como libre el deleite en el que actúan las facultades espirituales, la razón y la imaginación, y en el que la sensación se produce mediante una imagen,[99] a diferencia del placer físico o sensible, en que el alma está sometida a una ciega necesidad natural y la sensación procede inmediatamente de su causa física. El placer físico es el único que queda excluido del ámbito de las bellas

---

[97] *vergnügter*: satisfecho y contento, porque disfruta con el deleite [NT].

[98] Esta importante definición de la "libertad" del placer estético tuvo una nueva formulación en la segunda edición. En la *Neue Thalia* dice: "Yo defino como libre el placer, en que las facultades del ánimo son afectadas de acuerdo con sus propias leyes y en que la sensación se contenta con una imagen, al contrario que el placer físico o sensible, en el cual el alma, sumisa al mecanismo, se mueve por leyes extrañas y la sensación sigue inmediatamente a la causa".

[99] Traduzco *Vorstellung* por imagen, que es re-presentación de algo [NT].

artes y una habilidad para provocar el placer sensible nunca puede elevarse a arte o únicamente si las impresiones sensibles se ordenan, se refuerzan o se adec,úan a un plan artístico y esa adecuación a un plan se conoce por medio de la imagen. Pero, también en este caso, sólo sería arte lo que fuera objeto de un placer libre, a saber, el gusto por la ordenación, que deleita a nuestro entendimiento, no los alicientes físicos mismos, que sólo deleitan a nuestra sensualidad.

La fuente universal de todo deleite, también del sensible, es la coherencia con la finalidad.[100] El deleite es sensible, cuando la coherencia no se conoce por medio de la imaginación, sino que tiene como consecuencia física la sensación del deleite simplemente por la ley de la necesidad. Así, un movimiento coherente de la sangre y de los elementos vitales en los órganos particulares o en la máquina completa produce el placer corporal en todas sus formas y modos; percibimos esta coherencia a través del *medium* de la sensación agradable, pero no conseguimos ninguna imagen –ni clara ni confusa– de la misma.[101]

El deleite es libre cuando imaginamos esa coherencia y la sensación agradable acompaña a la imagen; todas las imágenes, pues, mediante las cuales experimentamos concordancia y coherencia, son fuentes de un deleite libre y, en esa medida, capaces de ser uti-

---

[100] El concepto *Zweckmässigkeit* es probablemente influencia de Kant (*Crítica del juicio*, Introducción y Parte I, § 10/11). En todo caso, Kant no lo utiliza en el sentido de tomar conciencia de la *Zweckmässigkeit*. Pero el concepto ya apareció antes de Kant, por ejemplo, en Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, Stück 79: "Amamos lo *zweckmässig* tanto que nos produce placer, incluso independientemente de la moralidad de la finalidad"), que, a su vez, lo encontró en Aristóteles.
NT. Aquí proponemos la traducción de coherencia [*Zweckmässigkeit*], coherente [*zweckmässig*] e incoherente [*zweckwidrig*], siempre teniendo en cuenta que se trata de coherencia con una finalidad, sea natural o moral. Así, siempre que en el texto aparezcan estos términos se entenderá que es coherencia con la finalidad. Respecto a la problemática del término, se puede consultar la obra de Félix Duque, *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Akal. Madrid 1998, pág. 128, donde le dedica una larga nota para justificar la traducción de *Zweckmässigkeit* por finalidad.
[101] Imágenes confusas son, según Leibniz-Wolff, las que se transmiten (*mediadas*) a través de los sentidos y de la sensación, faltas de la clara transparencia lógica.



lizadas por el arte para ese propósito. Se reducen a estas clases: bueno, verdadero,[102] pleno, bello, emocionante, sublime. De lo bueno se ocupa nuestra razón; de lo verdadero y pleno, el entendimiento; de lo bello, el entendimiento con la imaginación; de lo emocionante y sublime, la razón con la imaginación. Ciertamente, el aliciente o la facultad impulsada a la actividad también deleita, pero el arte sólo se sirve del aliciente para acompañar a los sentimientos superiores de la coherencia; considerado en sí mismo, el aliciente se pierde entre los sentimientos vitales y el arte lo desdeña como a todos los placeres sensibles.

La diversidad de fuentes, de las que saca el arte el deleite que nos proporciona, no puede justificar por sí misma ninguna clasificación de las artes,[103] pues en una misma clase pueden confluir muchos, a menudo incluso todos los tipos de placer. Pero, en la medida en que un determinado tipo es considerado como finalidad principal, puede formar si no una clase propia, sí una visión particular de las obras de arte. Así, por ejemplo, las artes que de manera especial satisfacen el entendimiento y la imaginación, o sea, las que toman como finalidad principal lo verdadero, lo pleno y lo bello, podrían estar comprendidas bajo el nombre de bellas artes (artes del gusto, artes del entendimiento); en cambio, aquellas de que se ocupa especialmente la imaginación con la razón, o sea, las que tienen como objeto principal lo bueno, lo sublime y lo emocionante, podrían quedar reunidas en una clase especial bajo el nombre de artes emotivas (artes del sentimiento, del corazón). Ciertamente es imposible separar absolutamente lo emocionante de lo bello, pero lo bello bien puede subsistir sin lo emocionante. Ahora bien, aunque esa visión particular no justifique una clasificación perfecta de las artes liberales, al menos sirve para precisar

---

[102] "Verdad" es, según Wolf, el "orden" en la multiplicidad de lo que está unido o es consecutivo. "Plenitud" [Vollkommenheit] es "la concordancia de lo múltiple".
[103] La clasificación de las artes, ciertamente influencia de Kant, es importante sobre todo porque demuestra que el Schiller trágico se siente empujado desde el principio a contraponer en el arte y su influjo lo bello y lo sublime.

más exactamente los principios para enjuiciarlas y evitar la confusión, que inevitablemente se ha de producir cuando, en la legislación de las cuestiones estéticas, se confunden los campos, completamente diferentes, de lo emocionante y lo bello.[104]

Lo emocionante y lo sublime[105] coinciden en que producen placer mediante el displacer,[106] en que (dando por supuesto que el placer surge de la coherencia y el dolor, de lo contrario) nos llevan a sentir una coherencia, que presupone una incoherencia.

El sentimiento de lo sublime consiste, por una parte, en el sentimiento de nuestra impotencia y limitación para aprehender un objeto, pero, por otra, en el sentimiento de nuestra prepotencia, que no se intimida ante ningún límite y, espiritualmente, somete aquello ante lo que sucumben nuestras facultades sensibles. El objeto de lo sublime se contrapone, pues, a nuestra capacidad sensible y esta incoherencia ha de provocarnos necesariamente displacer. Pero, al mismo tiempo, es una ocasión para hacer presente en nuestra conciencia otra capacidad, superior a aquello ante lo que sucumbe nuestra imaginación. Así, pues, un objeto sublime, precisamente por contraponerse a la sensibilidad, es coherente para la razón y deleita mediante esa capacidad superior, en la medida en que sufre por la inferior.

La emoción,[107] en sentido estricto, se refiere a la sensación compuesta del sufrimiento y del placer del sufrimiento. Así, pues, sólo se puede sentir emoción por la propia desdicha, si el dolor que

[104] En la edición de la *Neue Thalia* el punto acababa así: "Dentro de la especie emotiva, la preeminencia del arte poético lo tienen la epopeya y la tragedia. En la primera, lo emocionante se asocia a lo sublime; en la segunda, lo sublime a lo emotivo. Si se quisiera hacer uso de esta guía, se podrían fijar formas poéticas que sólo trataran lo sublime y otras sólo lo emotivo. En otras, uniría yo especialmente lo emotivo con lo bello y allanaría el paso al segundo orden de las artes. Tal vez así también se podría proseguir este hilo mediante las bellas artes y encontrar un camino de vuelta de lo sumamente perfecto a lo sublime, con el que se cerraría el círculo de las artes".

[105] La definición de lo sublime enlaza con la de Kant en la *Crítica el juicio*.

[106] Traduzco *Unlust* por displacer [NT].

[107] La determinación de la "emoción" [Rührung] aprovecha la teoría de Mendelssohn de las "sensaciones mixtas", tal como las ha presentado sobre todo en *Rhapsodie* y en *Zusätze zu den Briefen ubre die Empfindungen*.

ésta produce es lo bastante moderado como para dejar espacio al placer que un espectador compasivo siente ahí. La pérdida de un gran bien nos deja tirados por los suelos y nuestro dolor emociona al espectador; al cabo de un año, nosotros mismos recordamos, con emoción, ese sufrimiento. El débil siempre es presa de su dolor; el héroe y el sabio sólo se conmueven con la suprema desdicha propia.

La emoción, como el sentimiento de lo sublime, tiene dos componentes: dolor y deleite; así, pues, aquí como allá hay una incoherencia como fundamento de la coherencia. En la naturaleza parece haber una incoherencia: que el hombre, que no está destinado al sufrimiento, sufra; y esa incoherencia nos duele. Ahora bien, este sufrimiento de la incoherencia es absolutamente coherente para nuestra naturaleza racional y, en la medida en que nos empuja a la actividad, es coherente para la sociedad humana. Por tanto, tenemos que sentir necesariamente un placer en el mismo displacer que nos produce lo incoherente, pues ese displacer resulta coherente. Para determinar si en una emoción predomina el placer o el displacer, hay que ver qué es lo que mantiene la supremacía si la imagen de la incoherencia o la de la coherencia. Esto puede depender o bien de la cantidad de finalidades, que se alcanzan o se incumplen, o bien de su relación con la finalidad final.[108]

El sufrimiento del virtuoso[109] nos emociona más dolorosamente que el del vicioso, porque en aquél se desmiente no sólo la finalidad universal de los hombres (ser felices), sino también la particular (que la virtud hace felices); en cambio, en éste sólo se desmiente la primera. Sin embargo, la felicidad del malvado nos duele mucho más que la desdicha del virtuoso, porque, primero, el vicio mismo y, luego, la recompensa del vicio contienen una incoherencia.

Por lo demás, la virtud es mucho más adecuada para recompensarse a sí misma que el feliz vicio para reprenderse; precisa-

---

[108] *finalidad final* o, literalmente, *última finalidad de todas las finalidades*.
[109] En lo que sigue, cfr. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 76 y 79.

mente por eso, en la desdicha, el íntegro permanecerá mucho más fiel a la virtud, que el vicioso se convierta a la virtud en la dicha.

Sin embargo, en la determinación de la relación del placer con el displacer en las emociones, hay que discernir si la finalidad incumplida aventaja en importancia a la finalidad cumplida o la cumplida a la incumplida. Ninguna coherencia nos importa tanto como la moral y nada sobrepasa el placer que sentimos con ésta. La coherencia natural siempre podría seguir siendo problemática; la moral nos está demostrada. Sólo ella se fundamenta en nuestra naturaleza racional y en una necesidad interior; para nosotros es la más próxima, la más importante y, a la vez, la más reconocible, porque está determinada no por algo externo, sino por un principio interior de nuestra razón. Es el paladio [110] de nuestra libertad.

Esta coherencia moral [111] se conoce de la manera más viva, si, en contraposición con otras, tiene la supremacía; todo el poder de la ley moral sólo se hace patente cuando se muestra en conflicto con todas las demás fuerzas naturales y todas pierden su poder sobre un corazón humano. En estas fuerzas naturales está incluido todo lo que no es moral, lo que no está bajo la suprema jurisdicción de la razón: sensaciones, instintos, afectos, pasiones, así como la necesidad física y el destino. Cuanto más temible es el adversario, más gloriosa es la victoria; sólo la oposición puede hacer visible la fuerza. De ahí se sigue que "la suprema conciencia de nuestra naturaleza moral sólo se puede mantener en una situación violenta, en la lucha, y que el supremo deleite moral siempre estará acompañado por el dolor". [112]

La forma poética, pues, que nos proporcione placer moral en un grado superior, tendrá que servirse por tanto de las sensaciones mixtas o mezcladas y deleitarnos mediante el dolor. Eso lo lleva a

---

[110] Paladio o garantía divina.

[111] Aquí habla, en estrecha conexión con Kant, el convencimiento más profundo del hombre y poeta Schiller.

[112] Las comillas sirven aquí, como en muchas ocasiones en Schiller, para poner de relieve el pensamiento incluido en ellas.

cabo de manera excelente la *tragedia* y su ámbito abarca todos los casos posibles en que una coherencia natural cualquiera se sacrifica ante una moral o, también, cuando una adecuación moral se sacrifica ante otra superior. De acuerdo con la relación en que la coherencia moral se conoce y se percibe en contraposición con otra, tal vez no fuera imposible introducir una jerarquía del deleite que lleve del inferior al superior y, a partir del principio de coherencia, determinar *a priori* [113] el grado de emoción agradable o dolorosa. En efecto, a partir de este principio, tal vez se podrían deducir ciertos órdenes de la tragedia y determinar *a priori*, en una tabla completa, todas sus posibles clases, de manera que se estuviera en disposición de indicar el lugar de cualquier tragedia y de calcular de antemano tanto el grado como el tipo de emoción que, en virtud de su especie, no puede superar. Pero esto exige una explicación particular.

A partir de ejemplos concretos se verá claramente cuán preferible es, para nuestro ánimo, la imagen de la coherencia moral respecto a la natural.

Cuando vemos unidos a Hüon y Amanda [114] en el palo de tormento, que por libre elección prefieren morir en la hoguera antes que conseguir un trono traicionando lo que aman: ¿qué convierte esta escena en objeto de tan celestial deleite? La contradicción de su situación presente con el risueño destino que rechazan; la aparente incoherencia de la naturaleza, que paga la virtud con la desgracia; la negación antinatural del amor propio, etc. deberían llenarnos del más sentido dolor por tantas imágenes de incoherencia como despiertan en nuestra alma; pero, ¿qué nos importa la naturaleza con todos sus fines y leyes, si con su incoherencia es una ocasión de mostrarnos en toda su claridad la coherencia moral? La experiencia del victorioso poder de la ley moral, que

---

[113] *a priori*: término fundamental de la filosofía crítica trascendental de Kant. Califica un juicio formado a partir de las razones de la necesidad pura del pensamiento, independiente y –¡en sentido lógico!– *anterior a* toda experiencia.
[114] Hüon y Amanda: de la obra de Wieland *Oberon*, canto XII, estrofa 56 ss.

tenemos con esta visión, es un bien tan grande y tan esencial que incluso tenemos la tentación de reconciliarnos con el mal, al que se lo debemos agradecer. La armonía en el reino de la libertad nos deleita infinitamente más que todas las contradicciones que nos puedan afligir en el mundo natural.

Cuando Coriolano,[115] superado por el deber conyugal, filial y ciudadano, que ya abandona a la conquistada Roma, reprime su venganza, retira su ejército y se ofrece como víctima al odio de un rival envidioso, lleva a cabo claramente una acción muy incoherente; con este paso pierde no sólo el fruto de sus anteriores victorias, sino que también se precipita deliberadamente hacia su ruina; pero, por otra parte, ¡qué acertado, cuán inefablemente insigne es preferir audazmente la contradicción más ordinaria con el instinto antes que la contradicción con el sentimiento moral y, de esa manera, ante el supremo interés de la moralidad, contravenir las reglas de la prudencia para actuar sólo de acuerdo con el superior deber moral!

Sacrificar la vida es incoherente, pues la vida es la condición de todos los bienes; pero, sacrificar la vida con una intención moral es sumamente coherente, pues la vida jamás es importante por sí misma, jamás como finalidad, sino sólo como medio para la moralidad. Si se da, pues, el caso en que sacrificar la vida resulta un medio para la moralidad, la vida tiene que posponerse la moralidad. "No es necesario que yo viva; lo necesario es que proteja a Roma del hambre", dice el insigne Pompeyo,[116] cuando ha de embarcar hacia África y sus amigos le conminan a aplazar la salida hasta que pase el temporal.

Ahora bien, el sufrimiento[117] de un criminal, no deleita menos trágicamente que el sufrimiento del virtuoso; y, sin embargo, aquí tenemos la imagen de una incoherencia moral. La contradicción

[115] Coriolano: cfr. la obra homónima de Shakespeare, acto IV y V.
[116] Según la *Vida de Pompeyo* (cap. 50) de Plutarco.
[117] *Leiden* (sufrimiento) dice la edición de la *Neue Thalia* (1792) en vez de *Leben* en la edición de 1802.

de su acción con la ley moral debería llenarnos indignación; la imperfección moral, que presupone actuar de esa manera, debería llenarnos de dolor, aún sin tener en cuenta la desdicha de las inocentes víctimas de esa acción. Aquí no hay ninguna satisfacción con la moralidad de las personas, que pudiera resarcirnos del dolor, que sentimos por su actuación y por su sufrimiento; y, sin embargo, para el arte ambas cosas son un objeto muy provechoso, con el que nos entretenemos con gran complacencia. No será muy difícil mostrar la concordancia de esto con lo dicho hasta ahora.

No sólo la obediencia a la ley moral nos ofrece la imagen de la coherencia moral; también lo hace el dolor por su incumplimiento. La tristeza, que produce la conciencia de la imperfección moral, es coherente porque se corresponde con la alegría que acompaña a la buena actuación moral. El arrepentimiento, la autocondena, incluso en su grado supremo, en la desesperación, son moralmente sublimes porque jamás se podrían experimentar si, en lo profundo del pecho del criminal, no hubiera, bien vigilante, un incorruptible sentimiento de lo justo e injusto, que hace valer su pretensiones incluso contra el más ardoroso interés del amor propio. El arrepentimiento por una acción surge de la comparación de la misma con la ley moral y recrimina esa acción porque es contraria a la ley moral. Por tanto, en el momento del arrepentimiento, la ley moral tiene que ser la instancia suprema en el ánimo de un hombre así; para él tiene que ser más importante que incluso el premio del crimen, porque la conciencia de la ley moral incumplida le amarga el disfrute del mismo. Ahora bien, la situación de un ánimo, en el que la ley moral es reconocida como la suprema instancia, es moralmente coherente y, por tanto, una fuente de placer moral. ¿Y qué puede ser más sublime que la heroica desesperación, que convierte en polvo todos los bienes de la vida e incluso la misma vida porque no puede soportar ni acallar la voz recriminadora del juez interior?

Tanto si el virtuoso sacrifica libremente su vida por actuar coherentemente con la ley moral, como si el criminal, bajo el

imperativo de la conciencia, se quita la vida con sus propias manos para castigar en sí mismo el incumplimiento de aquella ley, nuestro respeto de la ley moral aumenta igualmente; y, si hubiera alguna diferencia, sería a favor del segundo caso, pues en cierto modo la conciencia feliz de actuar rectamente podría haber hecho más fácil la decisión del virtuoso y el beneficio moral de una actuación disminuye, cuando toman parte en ella la inclinación y el placer. El arrepentimiento y la desesperación por un delito cometido nos muestran el poder de la ley moral sólo más tarde, no más débilmente; son retablos de la moralidad más sublime, sólo esbozados en una situación violenta. Un hombre, que desespera por un deber moral incumplido, vuelve así a obedecerlo y su autocondena se expresa más terriblemente cuanto más intensamente vemos que se le impone la ley moral.

Pero, hay casos en que el deleite moral sólo se consigue mediante un dolor moral y eso sucede cuando hay que transgredir un deber moral para observar otro superior, más general y más coherente. Si Coriolano, en vez de asediar su propia ciudad natal, se hubiera puesto frente a Antium o Corioli con un ejército romano y su madre hubiera sido una *volscierina*,[118] sus ruegos habrían influido en él; de esa manera el triunfo de este deber filial nos produciría la impresión contraria. Frente al respeto a la madre se situaría la obligación civil, muy superior, que, en caso de colisión, tiene prioridad respecto a aquélla. El comandante, que tiene que elegir entre entregar la ciudad o ver directamente cómo atraviesan a su hijo prisionero, elige sin dudar lo segundo, porque el deber hacia su hijo está justamente subordinado al de la patria.

En el primer momento, solivianta a nuestro corazón que un padre actúe tan contradictoriamente con el instinto natural y con el deber paternal, pero rápidamente nos arrastra a una dulce admiración que incluso un impulso moral, –aunque esté emparejado con el afecto– no puede confundir a la razón en su jurisdicción.

118 Volsci: pueblo del SE del Lacio [NT].

Cuando el corintio Timoleon[119] permite que muera su amado, pero ambicioso, hermano Timophanes, porque su opinión sobre el deber patrio le obliga a la aniquilación de todo lo que pone en peligro a la república, lo vemos ciertamente no sin espanto y repugnancia realizar esa acción antinatural y tan contraria al sentimiento moral, pero nuestra repugnancia se transforma pronto en el mayor respeto de la virtud heroica, que mantiene sus máximas frente a cualquier influencia externa de la inclinación y, en el tempestuoso conflicto de los sentimientos, decide tan libre y justamente como en la situación de mayor tranquilidad. Podemos pensar de manera totalmente diferente de Timoleon respecto al deber republicano; eso no cambia nada nuestra complacencia. Más bien, es precisamente a partir de esos casos, en que nuestro entendimiento no está de parte de la persona que actúa, cuando se ve que situamos la coherencia con el deber por encima de la coherencia con la finalidad, la conformidad con la razón por encima de la conformidad con el entendimiento.

Ahora bien, el juicio humano sobre cualquier caso moral no resultará tan diferente de éste y la razón de esta diferencia no se puede seguir indagando. El sentido moral se encuentra en todas las personas, pero no en todas con la misma fuerza y libertad como hay que presuponer en el juicio de estos casos. Para dar por buena una acción a la mayoría le basta que se capte fácilmente su conformidad con la ley moral; y para rechazarla, que salte a la vista su colisión con la misma. En cambio, un entendimiento lúcido y una razón independiente de toda fuerza natural, por tanto también de los impulsos morales (en la medida en que actúan instintivamente) se ven apremiados a determinar correctamente las relaciones de los deberes morales con el supremo principio de la moralidad.

---

[119] Timoleon permitió el asesinato de su amado hermano (que ya había sido salvado de la muerte una vez), porque su ansia de dominio esclavizaba a los corintios. El maestro de Schiller, Abel, había publicado en el *Wirtemburgisches Repertorium* escenas que trataban este asunto. (Cfr. también el asesinato de Fiesco a manos de Verrina).

Por eso, la acción, en que unos pocos reconocen la suprema coherencia, a la mayoría les parecerá una contradicción que solivianta, por más que ambas posturas emitan un juicio moral; por eso conmueve que la emoción ante esas acciones no se pueda compartir universalmente, como cabría esperar de la unidad de la naturaleza humana y de la necesidad de la ley moral. Pero, como es sabido, también lo sublime más verdadero y supremo es, para muchos, extravagancia y absurdo, porque la medida de la razón, que reconoce lo sublime, no es la misma para todos. Un alma pequeña se derrumba bajo el peso de tan grandiosas imágenes o se siente dolorosamente atormentada por su calibre moral. ¿No ve la mayoría, bastante a menudo, el más espantoso desorden donde el espíritu que piensa admira el máximo orden?

Respecto al sentimiento de la adecuación moral en cuanto fundamento de la emoción trágica y de nuestro placer en el sufrimiento, ya es suficiente. Sin embargo, existen suficientes casos en que la misma coherencia natural parece deleitar a costa de la coherencia moral. La actuación de un malvado, sumamente consecuente con sus maquinaciones [120] evidentemente nos deleita, por más que sus disposiciones y finalidad se opongan a nuestro sentimiento moral. Un hombre así es capaz de despertar nuestra más viva simpatía y temblamos ante el fracaso de los planes, cuya frustración más ardientemente deberíamos desear, si fuera verdad que todo lo referimos a la coherencia moral. Pero, tampoco este caso anula lo dicho hasta ahora acerca del sentimiento de la coherencia moral y su influencia sobre nuestro deleite en las emociones trágicas.

La coherencia nos produce deleites en cualquier circunstancia; tanto si no se refiere en absoluto a lo moral, como si se opone a ello. Saboreamos ese deleite de forma pura, en la medida en que no nos acordamos de ninguna finalidad moral, a la que es contrario. Igualmente, de la misma manera que nos deleitamos con el instin-

[120] *maquinaciones* tiene que ver también con la expresión “máquina” referida al hombre, como mero ser natural sometido al curso inevitable físico de causa y efecto.

to animal –afín al entendimiento–, con la diligencia artística de las abejas y cosas parecidas, sin referir esa coherencia natural a una voluntad inteligente ni, mucho meno, a una finalidad moral, también la coherencia de cualquier actividad humana en sí misma nos produce deleite en cuanto no pensamos más que en la relación de los medios con su finalidad. Pero, si se nos ocurre referir esa finalidad con sus medios a un principio moral y, luego, descubrimos una contradicción con éste –en pocas palabras, si nos acordamos de que es la acción de un ser moral–, entonces una profunda indignación ocupa el lugar de aquel primer deleite y ya no hay coherencia con el entendimiento tan grande capaz de reconciliarnos con la imagen de una incoherencia moral. Jamás podemos imaginar que Ricardo III,[121] Jago,[122] Lovelace[123] sean hombres, de lo contrario nuestra complicidad se transformaría inevitablemente en lo contrario. Pero la experiencia cotidiana confirma que poseemos una capacidad –y la ejercemos bastante a menudo– para desviar voluntariamente nuestra atención de un determinado aspecto de las cosas y dirigirla a otro y que es el deleite mismo –que sólo nos es posible mediante esa selección– el que nos invita a ello y nos cautiva.

Sin embargo, no es raro que una ingeniosa maldad consiga particularmente nuestro favor porque es un medio para procurar el goce de la coherencia moral. Cuanto más peligrosas son las trampas que Lovelace tiende a la virtud de Clarisa, más duras son las pruebas a que la ingeniosa crueldad de un déspota somete a la perseverancia de una víctima inocente y con mayor esplendor vemos el triunfo de la coherencia moral. Nos alegramos del poder del sentimiento moral del deber, que puede poner en marcha la emotividad de un seductor. En cambio, a un malvado que actúa consecuentemente le imputamos, como una especie de beneficio, el triunfo de un sentimiento moral (que sabemos que tendría que

[121] *Ricardo III* de Shakespeare y de Chr.F. Weisse.

[122] Jago, el malvado intrigante del *Otelo* de Shakespeare.

[123] Lovelace: figura principal y refinado seductor sin escrúpulos de la heroína en la obra *Clarissa Harlowe* (1747/48) de Samuel Richardson (1698-1761).

dejarse sentir en él necesariamente), porque manifiesta de cierta fortaleza del alma y una [124] gran coherencia del entendimiento para no dejarse confundir por ninguna emoción moral en su actuar.

Por lo demás, es indiscutible que una maldad coherente sólo puede ser objeto de una satisfacción plena cuando fracasa ante la coherencia moral. Entonces es, incluso, una condición esencial de la máxima satisfacción, pues sólo ella puede hacer brillar la superioridad del sentimiento moral. De esto no hay prueba más convincente que la última impresión, con que se despide el autor de Clarisa. La máxima coherencia con el entendimiento, que sin querer tendríamos que admirar en los seductores planes de Lovelace, será superada gloriosamente por la coherencia con la razón, que Clarisa contrapone a ese temible enemigo de su inocencia, y, de esta manera, nos vemos en condiciones de armonizar en un alto grado el goce de ambos.

En la medida en que el poeta trágico se propone como meta conseguir que la conciencia perciba vivamente el sentimiento de la coherencia moral, es decir, en la medida en que elige y utiliza inteligentemente los medios con vistas a esa meta, tiene que deleitar al entendido en todo momento mediante la coherencia moral y, a la vez, mediante la coherencia natural. Con la primera contentará al corazón; con la segunda, al entendimiento. La gran mayoría experimenta, por decirlo así, ciegamente el efecto pretendido por el artista sobre el corazón, sin entrever la magia con que el arte ejerce ese poder. Ahora bien, hay un determinado tipo de entendidos, en quienes el artista, por el contrario, pierde ese pretendido influjo sobre el corazón, pero cuyo gusto puede ganarse mediante la coherencia de los medios utilizados.[125] Muy a menudo, la más refi-

---

[124] "de cierta fortaleza del alma y de una" falta en la edición de la *Neue Thalia*.

[125] En la edición de la *Neue Thalia* se añadía esto: "Con indiferencia del contenido, éstos se contentan meramente con la forma; no olvidan una vulneración de ese influjo, incluso el más conseguido, y, en una ordenación coherente, prefieren la finalidad antes que perder la coherencia de los medios en la finalidad plenamente alcanzada". Schiller eliminó estas frases porque el concepto clave de la "forma", que desarrolló después, iba más allá del de forma y contenido y superaba esa oposición.

nada cultura del gusto degenera en esa extraña contradicción, especialmente cuando el perfeccionamiento moral queda postergado respecto a la formación de la cabeza. Este tipo de entendidos buscan en lo emocionante y sublime sólo lo concerniente al entendimiento;[126] eso lo perciben y lo examinan con el más acertado gusto,[127] pero ¡cuidado con apelar a su corazón! La edad y la cultura nos enfrentan a este escollo y la gloria suprema del carácter del hombre culto consiste en vencer esa influencia perjudicial de ambos. De las naciones europeas, nuestros vecinos los franceses son los que más se han acercado a ese extremo; nosotros, en esto, como en todo, nos esforzamos por alcanzar ese modelo.

---

[126] *lo concerniente al entendimiento* [das Verständige]: en la edición de la *Neue Thalia* decía "lo bello".

[127] En la edición de la *Neue Thalia*, en vez de *gusto* aparecía *sentimiento*.

Apéndice

VERSIÓN ORIGINAL DE LOS POEMAS FILOSÓFICOS



Silueta de Schiller

-I-

Die Götter Griechenlands.

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
An der Freude leichtem Gängelband
Selige Geschlechter noch geführet,
Schöne Wesen aus dem Fabelland!
Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte,
Wie ganz anders, anders war es da!
Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia!

Da der Dichtung zauberische Hülle
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand, -
Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,
Und was nie empfinden wird, empfand.
An der Liebe Busen sie zu drücken,
Gab man höhern Adel der Natur,
Alles wies den eingeweihten Blicken,
Alles eines Gottes Spur.

Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,



Lenkte damals seinen goldnen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt' aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.
Jener Bach empfing Demeters Zähre,
Die sie um Persephone geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere,
Ach, umsonst! dem schönen Freund.

Zu Deukalions Geschlechte stiegen
Damals noch die Himmlischen herab,
Pyrrhas schöne Töchter zu besiegen,
Nahm der Leto Sohn den Hirtenstab.
Zwischen Menschen, Göttern und Heroen
Knüpfte Amor einen schönen Bund,
Sterbliche mit Göttern und Heroen
Huldigten in Amathunt.

Finstrer Ernst und trauriges Entsagen
War aus eurem heitern Dienst verbannt,
Glücklich sollten alle Herzen schlagen,
Denn euch war der Glückliche verwandt.
Damals war nichts heilig als das Schöne,
Keiner Freude schämte sich der Gott,
Wo die keusch errötende Kamöne,
Wo die Grazie gebot.

Eure Tempel lachten gleich Palästen,
Euch verherrlichte das Heldenspiel



An des Isthmus kronenreichen Festen,
Und die Wagen donnerten zum Ziel.
Schön geschlungne, seelenvolle Tänze
Kreisten um den prangenden Altar,
Eure Schläfe schmückten Siegeskränze,
Kronen euer duftend Haar.

Das Evoe muntrer Thyrsusschwinger
Und der Panther prächtiges Gespann
Meldeten den großen Freudebringer,
Faun und Satyr taumeln ihm voran,
Um ihn springen rasende Mänaden,
Ihre Tänze loben seinen Wein,
Und des Wirtes braune Wangen laden
Lustig zu dem Becher ein.

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt' ein Genius.
Selbst des Orkus strenge Richterwage
Hielt der Enkel einer Sterblichen,
Und des Thrakers seelenvolle Klage
Rührte die Erinyen.

Seine Freuden traf der frohe Schatten
In Elysiens Hainen wieder an,
Treue Liebe fand den treuen Gatten
Und der Wagenlenker seine Bahn,
Linus' Spiel tönt die gewohnten Lieder,
In Alcestens Arme sinkt Admet,
Seinen Freund erkennt Orestes wieder,
Seine Pfeile Philoktet.



Höhre Preise stärken da den Ringer
Auf der Tugend arbeitvoller Bahn,
Großer Taten herrliche Vollbringer
Klimmten zu den Seligen hinan.
Vor dem Wiederforderer der Toten
Neigte sich der Götter stille Schaar,
Durch die Fluten leuchtet dem Piloten
Vom Olymp das Zwillingspaar.

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blüthenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach, von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück.

Alle jene Blüten sind gefallen
Von des Nordes schauerlichem Wehn,
Einen zu bereichern unter Allen,
Mußte diese Götterwelt vergehn.
Traurig such' ich an dem Sternenbogen,
Dich, Selene, find' ich dort nicht mehr,
Durch die Wälder ruf' ich, durch die Wogen,
Ach, sie wiederhallen leer!

Unbewußt der Freuden, die sie schenket,
Nie entzückt von ihrer Herrlichkeit,
Nie gewahr des Geistes, der sie lenket,
Sel'ger nie durch meine Seligkeit,
Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur.

Morgen wieder neu sich zu entbinden,
Wühlt sie heute sich ihr eignes Grab,
Und an ewig gleicher Spindel winden
Sich von selbst die Monde auf und ab.
Müßig kehrten zu dem Dichterlande
Heim die Götter, unnütz einer Welt,
Die, entwachsen ihrem Gängelbande,
Sich durch eignes Schweben hält.

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.
Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn,
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

-II-

Die Künstler

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige
In edler stolzer Männlichkeit,
Mit aufgeschloßnem Sinn, mit Geistesfülle,
Voll milden Ernsts, in tatenreicher Stille,
Der reifste Sohn der Zeit,
Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,
Durch Sanftmut groß und reich durch Schätze,
Die lange Zeit dein Busen dir verschwieg,
Herr der Natur, die deine Fesseln liebet,
Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet
Und prangend unter dir aus der Verwildrung stieg!



Berauscht von dem errungnen Sieg,
Verlerne nicht, die Hand zu preisen,
Die an des Lebens ödem Strand
Den weinenden verlaßnen Waisen,
Des wilden Zufalls Beute, fand,
Die frühe schon der künft'gen Geisterwürde
Dein junges Herz im Stillen zugekehrt,
Und die befleckende Begierde
Von deinem zarten Busen abgewehrt,
Die Gütige, die deine Jugend
In hohen Pflichten spielend unterwies,
Und das Geheimniß der erhabnen Tugend
In leichten Rätseln dich erraten ließ,
Die, reifer nur ihn wieder zu empfangen,
In fremde Arme ihren Liebling gab,
O falle nicht mit ausgeartetem Verlangen
Zu ihren niedern Dienerinnen ab!
Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit der Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
Die *Kunst*, o Mensch, hast du allein.

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land.
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Übt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süßem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen,
Voraus geoffenbart dem kindlichen Verstand.

Ihr holdes Bild hieß uns die Tugend lieben,
Ein zarter Sinn hat vor dem Laster sich gesträubt,
Eh noch ein Solon das Gesetz geschrieben,
Das matte Blüten langsam treibt.
Eh vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ew'gen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne,
Der ihn nicht ahnend schon empfand?

Die, eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Geflohn auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie - als *Schönheit* vor uns da.
Der Anmut Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn:
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als *Wahrheit* uns entgegengehn.

Als der Erschaffende von seinem Angesichte
Den Menschen in die Sterblichkeit verwies
Und eine späte Wiederkehr zum Lichte
Auf schwerem Sinnenpfad ihn finden hieß,
Als alle Himmlischen ihr Antlitz von ihm wandten,
Schloß sie, die Menschliche, allein
Mit dem verlassenen Verbannten
Großmütig in die Sterblichkeit sich ein.
Hier schwebt sie, mit gesenktem Fluge,
Um ihren Liebling, nah am Sinnenland,
Und malt mit lieblichem Betruge
Elysium auf seine Kerkerwand.

Als in den weichen Armen dieser Amme
Die zarte Menschheit noch geruht,
Da schürte heil'ge Mordsucht keine Flamme,
Da rauchte kein unschuldig Blut.
Das Herz, das sie an sanften Banden lenket,
Verschmäht der Pflichten knechtisches Geleit;
Ihr Lichtpfad, schöner nur geschlungen, senket
Sich in die Sonnenbahn der Sittlichkeit.
Die ihrem keuschen Dienste leben,
Versucht kein niedrer Trieb, bleicht kein Geschick;
Wie unter heilige Gewalt gegeben,
Empfangen sie das reine Geisterleben,
Der Freiheit süßes Recht, zurück.

Glückselige, die sie - aus Millionen
Die reinsten - ihrem Dienst geweiht,
In deren Brust sie würdigte zu thronen,
Durch deren Mund die Mächtige gebeut,
Die sie auf ewig flammenden Altären
Erkor, das heil'ge Feuer ihr zu nähren,
Vor deren Aug' allein sie hüllenlos erscheint,
Die sie in sanftem Bund um sich vereint!
Freut euch der ehrenvollen Stufe,
Worauf die hohe Ordnung euch gestellt:
In die erhabne Geisterwelt
Wart ihr der Menschheit erste Stufe.

Eh ihr das Gleichmaß in die Welt gebracht,
Dem alle Wesen freudig dienen -
Ein unermeßner Bau, im schwarzen Flor der Nacht,
Nächst um ihn her mit mattem Strahle nur beschienen,
Ein streitendes Gestaltenheer,
Die seinen Sinn in Sklavenbanden hielten
Und, ungesellig, rauh wie er,
Mit tausend Kräften auf ihn zielten,

- So stand die Schöpfung vor dem Wilden.
Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden,
Entfloh ihm, ungenossen, unempfunden,
Die schöne Seele der Natur.

Und wie sie fliehend jetzt vorüber fuhr,
Ergriffet ihr die nachbarlichen Schatten
Mir zartem Sinn, mit stiller Hand,
Und lerntet in harmon'schem Band
Gesellig sie zusammengatten.
Leichtschwebend fühlte sich der Blick
Vom schlanken Wuchs der Zeder aufgezogen;
Gefällig strahlte der Krystall der Wogen
Die hüpfende Gestalt zurück.
Wie konntet ihr des schönen Winks verfehlen,
Womit euch die Natur hilfreich entgegen kam?
Die Kunst, den Schatten ihr nachahmend abzustehlen,
Wies euch das Bild, das auf der Woge schwamm.
Von ihrem Wesen abgeschieden,
Ihr eignes liebliches Phantom,
Warf sie sich in den Silberstrom,
Sich ihrem Räuber anzubieten.
Die schöne Bildkraft ward in eurem Busen wach.
Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen,
Schuft ihr im Sand - im Ton den holden Schatten nach,
Im Umriß ward sein Dasein aufgefangen.
Lebendig regte sich des Wirkens süße Lust -
Die erste Schöpfung trat aus eurer Brust.

Von der Betrachtung angehalten,
Von eurem Späheraug' umstrickt,
Verrieten die vertraulichen Gestalten
Den Talisman, wodurch sie euch entzückt.
Die wunderwirkenden Gesetze,

Des Reizes ausgeforschte Schätze
Verknüpfte der erfindende Verstand
In leichtem Bund in Werken eurer Hand.
Der Obeliske stieg, die Pyramide,
Die Herme stand, die Säule sprang empor,
Des Waldes Melodie floß aus dem Haberrohr,
Und Siegesthaten lebten in dem Liede.

Die Auswahl einer Blumenflur,
Mit weiser Wahl in einen Strauß gebunden,
So trat die erste Kunst aus der Natur;
Jetzt wurden *Sträuße* schon in einen *Kranz* gewunden,
Und eine zweite, höhre Kunst entstand
Aus Schöpfungen der Menschhand.
Das Kind der Schönheit, sich allein genug,
Vollendet schon aus eurer Hand gegangen,
Verliert die Krone, die es trug,
Sobald es Wirklichkeit empfangen.
Die Säule muß, dem Gleichmaß untertan,
An ihre Schwestern nachbarlich sich schließen,
Der Held im Heldenheer zerfließen,
Des Mäoniden Harfe stimmt voran.

Bald drängten sich die staunenden Barbaren
Zu diesen neuen Schöpfungen heran.
Seht, riefen die erfreuten Schaaren,
Seht an, das hat der Mensch getan!
In lustigen, geselligeren Paaren
Riß sie des Sängers Leier nach,
Der von Titanen sang und Riesenschlachten
Und Löwentötern, die, so lang der Sänger sprach,
Aus seinen Hörern Helden machten.
Zum erstenmal genießt der *Geist*,
Erquickt von ruhigeren Freuden,
Die aus der Ferne nur ihn weiden,

Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
Die im Genusse nicht verscheiden.

Jetzt wand sich von dem Sinnenschlafe
Die freie schöne Seele los,
Durch euch entfesselt, sprang der Sklave
Der Sorge in der Freude Schoß.
Jetzt fiel der Tierheit dumpfe Schranke,
Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn,
Und der erhabne Fremdling, der Gedanke,
Sprang aus dem staunenden Gehirn.
Jetzt *stand* der Mensch und wies den Sternen
Das königliche Angesicht,
Schon dankte in erhabnen Fernen
Sein sprechend Aug' dem Sonnenlicht.
Das Lächeln blühte auf der Wange,
Der Stimme seelenvolles Spiel
Entfaltete sich zum Gesange,
Im feuchten Auge schwamm Gefühl,
Und Scherz mit Huld in anmutsvollem Bunde
Entquollen dem beseelten Munde.

Begraben in des Wurmes Triebe,
Umschlungen von des Sinnes Lust,
Erkanntet ihr in seiner Brust
Den edlen Keim der Geisterliebe.
Daß von des Sinnes niederm Triebe
Der Liebe beßrer Keim sich schied,
Dankt er dem ersten Hirtenlied.
Geadelt zur Gedankenwürde,
Floß die verschämtere Begierde
Melodisch aus des Sängers Mund.
Sanft glühten die betauten Wangen,
Das überlebende Verlangen
Verkündigte der Seelen Bund.



Der Weisen Weisestes, der Milden Milde,
Der Starken Kraft, der Edeln Grazie,
Vermähltet ihr in *einem* Bilde
Und stelltet es in eine Glorie.
Der Mensch erbebte vor dem Unbekannten,
Er liebte seinen Wiederschein;
Und herrliche Heroen brannten,
Dem großen Wesen gleich zu sein.
Den ersten Klang vom Urbild alles Schönen,
Ihr ließet ihn in der Natur ertönen.

Der Leidenschaften wilden Drang,
Des Glückes regellose Spiele,
Der Pflichten und Instinkte Zwang
Stellt ihr mit prüfendem Gefühle,
Mit strengem Richtscheit nach dem Ziele.
Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weiten Fernen auseinander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.
Vom Eumenidenchor geschrecket,
Zieht sich der Mord, auch nie entdecket,
Das Los des Todes aus dem Lied.
Lang, eh die Weisen ihren Ausspruch wagen,
Löst eine Ilias des Schicksals Rätselfragen
Der jugendlichen Vorwelt auf;
Still wandelte von Thespis' Wagen
Die Vorsicht in den Weltenlauf.

Doch in den großen Weltenlauf
Ward euer Ebenmaß zu früh getragen.
Als des Geschickes dunkle Hand,
Was sie vor eurem Auge schnürte,
Vor eurem Aug' nicht auseinanderband,
Das Leben in die Tiefe schwand,

Eh es den schönen Kreis vollführte -
Da führtet ihr aus kühner Eigenmacht
Den Bogen weiter durch der Zukunft Nacht;
Da stürztet ihr euch ohne Beben
In des Avernus schwarzen Ozean
Und trafet das entflohne Leben
Jenseits der Urne wieder an:
Da zeigte sich mit umgestürztem Lichte,
An Kastor angelehnt, ein blühend Polluxbild:
Der Schatten in des Mondes Angesichte,
Eh sich der schöne Silberkreis erfüllt.

Doch höher stets, zu immer höhern Höhen
Schwang sich der schaffende Genie.
Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen erstehen,
Aus Harmonieen Harmonie.
Was hier allein das trunkne Aug' entzückt,
Dient unterwürfig dort der höhern Schöne;
Der Reiz, der diese Nymphe schmückt,
Schmilzt sanft in eine göttliche Athene:
Die Kraft, die in des Ringers Muskel schwillt,
Muß in des Gottes Schönheit lieblich schweigen;
Das Staunen seiner Zeit, das stolze Jovisbild,
Im Tempel zu Olympia sich neigen.

Die Welt, verwandelt durch den Fleiß,
Das Menschenherz, bewegt von neuen Trieben,
Die sich in heißen Kämpfen üben,
Erweitern euren Schöpfungskreis.
Der fortgeschrittne Mensch trägt auf erhobnen Schwingen
Dankbar die Kunst mit sich empor,
Und neue Schönheitswelten springen
Aus der bereicherten Natur hervor.
Des Wissens Schranken gehen auf,
Der Geist, in euren leichten Siegen



Geübt, mit schnell gezeitigtem Vergnügen
Ein künstlich All von Reizen zu durcheilen,
Stellt der Natur entlegenere Säulen,
Ereilet sie auf ihrem dunkeln Lauf.
Jetzt wägt er sie mit menschlichen Gewichten,
Mißt sie mit *Maßen*, die sie ihm geliehn;
Verständlicher in seiner Schönheit Pflichten,
Muß sie an seinem Aug' vorüberziehn.
In selbstgefäll'ger jugendlicher Freude
Leiht er den Sphären seine Harmonie,
Und preiset er das Weltgebäude,
So prangt es durch die Symmetrie.

In Allem, was ihn jetzt umlebet,
Spricht ihn das holde Gleichmaß an.
Der Schönheit goldner Gürtel webet
Sich mild in seine Lebensbahn;
Die selige Vollendung schwebet
In euren Werken siegend ihm voran.
Wohin die laute Freude eilet,
Wohin der stille Kummer flieht,
Wo die Betrachtung denkend weilet,
Wo er des Elends Tränen sieht,
Wo tausend Schrecken auf ihn zielen,
Folgt ihm ein Harmonieenbach,
Sieht er die Huldgöttinnen spielen
Und ringt in still verfeinerten Gefühlen
Der lieblichen Begleitung nach.
Sanft, wie des Reizes Linien sich winden,
Wie die Erscheinungen um ihn
In weichem Umriß in einander schwinden,
Flieht seines Lebens leichter Hauch dahin.
Sein Geist zerrinnt im Harmonieenmeere,
Das seine Sinne wollustreich umfließt,
Und der hinschmelzende Gedanke schließt

Sich still an die allgegenwärtige Cythere.
Mit dem Geschick in hoher Einigkeit,
Gelassen hingestützt auf Grazien und Musen,
Empfängt er das Geschoß, das ihn bedräut,
Mit freundlich dargebotnem Busen
Vom sanften Bogen der Notwendigkeit.

Vertraute Lieblinge der sel'gen Harmonie,
Erfreuende Begleiter durch das Leben,
Das Edelste, das Theuerste, was sie,
Die Leben gab, zum Leben uns gegeben!
Daß der entjochte Mensch jetzt seine Pflichten *denkt*,
Die Fessel liebet, die ihn lenkt,
Kein Zufall mehr mit ehrnem Zepter ihm gebeut,
Dies dankt euch - eure Ewigkeit,
Und ein erhabner Lohn in eurem Herzen.
Daß um den Kelch, worin uns Freiheit rinnt,
Der Freude Götter lustig scherzen,
Der holde Traum sich lieblich spinnt,
Dafür seid liebevoll umfangen!

Dem prangenden, dem heitern Geist,
Der die Nothwendigkeit mit Grazie umzogen,
Der seinen Äther, seinen Sternenbogen
Mit Anmut uns bedienen heißt,
Der, wo er schreckt, noch durch Erhabenheit entzücket,
Und zum Verheeren selbst sich schmücket,
Dem großen Künstler ahmt ihr nach.
Wie auf dem spiegelhellen Bach
Die bunten Ufer tanzend schweben,
Das Abendrot, das Blütenfeld,
So schimmert auf dem dürft'gen Leben
Der Dichtung muntre Schattenwelt.
Ihr führet uns im Brautgewande
Die fürchterliche Unbekannte,



Die unerweichte Parze vor.
Wie eure Urnen die Gebeine,
Deckt ihr mit holdem Zauberscheine
Der Sorgen schauervollen Chor.
Jahrtausende hab' ich durcheilet,
Der Vorwelt unabsehlich Reich:
Wie lacht die Menschheit, wo ihr weilet!
Wie traurig liegt sie hinter euch!

Die einst mit flüchtigem Gefieder
Voll Kraft aus euren Schöpferhänden stieg,
In eurem Arm fand sie sich wieder,
Als durch der Zeiten stillen Sieg
Des Lebens Blüte von der Wange,
Die Stärke von den Gliedern wich,
Und traurig, mit entnervtem Gange,
Der Greis an seinem Stabe schlich.
Da reichtet ihr aus frischer Quelle
Dem Lechzenden die Lebenswelle.
Zweimal verjüngte sich die Zeit,
Zweimal von Samen, die ihr ausgestreut.

Vertrieben von Barbarenheeren,
Entrisset ihr den letzten Opferbrand
Des Orients entheiligten Altären
Und brachtet ihn dem Abendland.
Da stieg der schöne Flüchtling aus dem Osten,
Der junge Tag, im Westen neu empor,
Und auf Hesperiens Gefilden sproßten
Verjüngte Blüten Ioniens hervor.
Die schönere Natur warf in die Seelen
Sanft spiegelnd einen schönen Wiederschein,
Und prangend zog in die geschmückten Seelen
Des Lichtes große Göttin ein.
Da sah man Millionen Ketten fallen,

Und über Sklaven sprach jetzt Menschenrecht,
Wie Brüder friedlich mit einander wallen,
Wo mild erwuchs das jüngere Geschlecht.
Mit innrer hoher Freudenfülle
Genießt ihr das gegebne Glück
Und tretet in der Demuth Hülle
Mit schweigendem Verdienst zurück.

Wenn auf des Denkens freigegebnen Bahnen
Der Forscher jetzt mit kühnem Glücke schweift
Und, trunken von siegrufenden Päanen,
Mit rascher Hand schon nach der Krone greift;
Wenn er mit niederm Söldnerslohne
Den edeln Führer zu entlassen glaubt,
Und neben dem geträumten Throne
Der Kunst den ersten Sklavenplatz erlaubt:
Verzeiht ihm - der Vollendung Krone
Schwebt glänzend über eurem Haupt.
Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur,
Mit euch, dem freud'gen Erntekranze,
Schließt die vollendende Natur.

Die von dem Ton, dem Stein bescheiden aufgestiegen,
Die schöpferische Kunst, umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes unermeßnes Reich.
Was in des Wissens Land Entdecker nur ersiegen,
Entdecken sie, ersiegen sie für euch.
Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein -
Wenn er auf einen Hügel mit euch steiget
Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,
Das malerische Tal - auf einmal zeiget.



Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je höhre, schönre Ordnungen der Geist
In *einem* Zauberbund durchflieget,
In *einem* schwelgenden Genuß umkreist;
Je weiter sich Gedanken und Gefühle
Dem üppigeren Harmonienspiele,
Dem reichern Strom der Schönheit aufgetan -
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden,
Je schönre Rätsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die *er* umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht,
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer reinre Formen, reinre Töne,
Durch immer höhre Höhn und immer schönre Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf -
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung,
Und - in der *Wahrheit* Arme wird er gleiten.

Sie selbst, die sanfte Cypria,
Umleuchtet von der Feuerkrone
Steht dann vor ihrem münd'gen Sohne
Entschleiert - als Urania;
So schneller nur von ihm erhaschet,
Je *schöner* er von ihr geflohn!
So süß, so selig überraschet
Stand einst Ulyssens edler Sohn,
Da seiner Jugend himmlischer Gefährte
Zu Jovis Tochter sich verklärte.

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!

Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte
Und finde Schutz in der Kamönen Chor.
In ihres Glanzes höchster Fülle,
Furchtbarer in des Reizes Hülle,
Erstehe sie in dem Gesange
Und räche sich mit Siegesklange
An des Verfolgers feigem Ohr.

Der freisten Mutter freie Söhne,
Schwingt euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne,
Um andre Kronen buhlet nicht.
Die Schwester, die euch hier verschwunden,
Holt ihr im Schoß der Mutter ein;
Was schöne Seelen schön empfunden,
Muß trefflich und vollkommen sein.
Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf;
Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.
Auf tausendfach verschlungnen Wegen
Der reichen Mannigfaltigkeit
Kommt dann umarmend euch entgegen
Am Thron der hohen Einigkeit.
Wie sich in sieben milden Strahlen
Der weiße Schimmer lieblich bricht,



Wie sieben Regenbogenstrahlen
Zerrinnen in das weiße Licht:
So spielt in tausendfacher Klarheit
Bezaubernd um den trunknen Blick,
So fließt in *einen* Bund der Wahrheit,
In *einen* Strom des Lichts zurück!

-III-

Die Ideale

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allen unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O! meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt,
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalten Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,

Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben,
In That und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg,
Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
Dies wenige, wie klein und karg.

Wie sprang, von kühnem Mut beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.
Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug,
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Wie leicht war er dahin getragen,
Was war dem Glücklichen zu schwer!
Wie tanzte vor des Lebens Wagen
Die luftige Begleitung her!
Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldnen Kranz,



Der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!

Doch, ach! schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich,
Sie wandten treulos ihre Schritte,
Und einer nach dem andern wich.
Leichtfüßig war das Glück entflogen,
Des Wissens Durst blieb ungestillt,
Des Zweifels finstre Wetter zogen
Sich um der Wahrheit Sonnenbild.

Ich sah des Ruhmes heil'ge Kränze
Auf der gemeinen Stirn entweiht,
Ach, allzuschnell, nach kurzem Lenze
Entfloh die schöne Liebeszeit.
Und immer stiller ward's und immer
Verlaßner auf dem rauhen Steg,
Kaum warf noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.

Von all dem rauschenden Geleite,
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite
Und folgt mir bis zum finstern Haus?
Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend teilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand.

Und du, die gern sich mit ihr gattet,
Wie sie der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.



-IV-

Das Ideal und das Leben

Ewigklar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln, und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl,
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brechet nicht von seines Gartens Frucht.
An dem Scheine mag der Blick sich weiden;
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres' Tochter nicht,
Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
Ewig sie des Orkus Pflicht.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten,
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die *Gestalt*.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch.
Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
In des Idealen Reich!



Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menscheit Götterbild,
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem styg'schen Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,
Ehe noch zum traur'gen Sarkophage
Die Unsterbliche herunterstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

Nicht vom Kampf die Glieder zu entstricken,
Den Erschöpften zu erquicken,
Wehet hier des Sieges duft'ger Kranz.
Mächtig, selbst wenn eure Sehnen ruhten,
Reißt das Leben euch in seine Fluten,
Euch die Zeit in ihren Wirbeltanz.
Aber sinkt des Mutes kühner Flügel
Bei der Schranken peinlichem Gefühl,
Dann erblicket von der Schönheit Hügel
Freudig das erflogne Ziel.

Wenn es gilt, zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn,
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.
Mut allein kann hier den Dank erringen,
Der am Ziel des Hippodromes winkt.
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß



Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Malt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmut freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Tatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born,
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit,
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

Wenn ihr in der Menschheit traur'ger Blöße
Steht vor des Gesetzes Größe,
Wenn dem Heiligen die Schuld sich naht,
Da erblasse vor der Wahrheit Strahle
Eure Tugend, vor dem Ideale
Fliehe mutlos die beschämte Tat.



Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen;
Über diesen grauenvollen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, des es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Wenn der Menschheit Leiden euch umfangen,
Wenn Laokoon der Schlangen
Sich erwehrt mit namenlosem Schmerz,
Da empöre sich der Mensch! Es schlage
An des Himmels Wölbung seine Klage
Und zerreiße euer fühlend Herz!
Der Natur furchtbare Stimme siege,
Und der Freude Wange werde bleich,
Und der heil'gen Sympathie erliege
Das Unsterbliche in euch!

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fließt hier mehr den Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Tau,
Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau.

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte,
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Totenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist -

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.

-V-

Die Macht des Gesanges.

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt, mit wollustvollem Grausen,
Hört ihn der Wanderer und lauscht,
Er hört die Flut vom Felsen brausen,
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht;
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.



Verbündet mit den furchtbarn Wesen,
Die still des Lebens Faden drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?
Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz,
Er taucht es in das Reich der Toten,
Er hebt es staunend himmelwärts
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnisvoll, nach Geisterweise,
Ein ungeheures Schicksal tritt.
Da beugt sich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.

So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen,
Ihm darf nichts Irdisches sich nahn,
Und jede andre Macht muß schweigen,
Und kein Verhängnis fällt ihn an,
Es schwinden jedes Kummers Falten,
So lang des Liedes Zauber walten.

Und wie nach hoffnungslosem Sehnen,
Nach langer Trennung bitterm Schmerz,
Ein Kind mit heißen Reuetränen

Sich stürzt an seiner Mutter Herz,
So führt zu seiner Jugend Hütten,
Zu seiner Unschuld reinem Glück,
Vom fernen Ausland fremder Sitten
Den Flüchtling der Gesang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwarmen.

-VI-

An Goethe
als er den Mahomet von *Voltaire* auf die Bühne brachte.

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
Zur Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,
Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert,
Du opferst auf zertrümmerten Altären
Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen,
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient,
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem *Ludwig* wird es ausgesät,



Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von ird'scher Majestät,
Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen,
Und seine Glut durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht, in alte Fesseln uns zu schlagen,
Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit,
Nicht, uns zurückzuführen zu den Tagen
Charakterloser Minderjährigkeit,
Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit,
Geflügelt fort entführen es die Stunden,
Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt,
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt,
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held,
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene
Wird eine Idealwelt aufgetan,
Nichts sei hier wahr und wirklich, als die Träne,
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn,

Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken,
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie,
Die *Bühne* will sie wie die *Welt* entzünden,
Das Niedrigste und Höchste menget sie.
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr holdes Urbild nie,
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied,
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist,
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme, wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Szene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

